

آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية

الدكتور
حسام الخطيب

الدكتور
رمضان بسطاويسي محمد



آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية

الدكتور حسام الخطيـب
الدكتور رمضان بسطاويسي محمد



كلمة الناشر

الإبداع مصطلح؛ **أثير، مثير.**

هو أثير؛ يحلو لكل إنسان؛ فرداً أو جماعة، أن ينسبه لنفسه، دلالة على تميزه وتفرده. وضدُّه التقليد والتكرار والمحاكاة؛ كلها مصطلحات ينفر الإنسان من وصمه بها، لأنها تلغي ذاته، وتجعله نسخةً عن غيره.

فالإنسان لم يخلق في مصنعٍ، نسخةً بين نسخ متطابقة، إنما خلقه الله تعالى فرداً مميزاً مختلفاً، وزوده ببصمةٍ خاصة به في بنانه هي بمثابة توقيعه على أعماله، ثم أطلقه في سباق الحياة منافساً عنيداً؛ يتحدى ويكتشف ويبتكر ويجدد ويطور ويتجاوز المألوف، لتستمر حياته كما أراد الله لها؛ كدحاً متواصلاً مستمراً، وصراعاً مع نوازع الشر والفساد وسفك الدماء، ليحقق حسن ظن الله به يوم أسجد له ملائكته.

وهو مثير، لما ينطوي عليه من احتمالات ذات وجهين:

فقد يكون إبداعاً في اتجاه التقدم والارتقاء، وقد يكون إبداعاً في اتجاه الانكفاء والهبوط.. هل سيحمل صفة الإبداع في الحالين؟ وهل ستمنح براءة الاختراع لهما على حد سواء؟!

قد يكون المبدع ملتزماً يوظف إنتاجه الفكري في خدمة عقيدته، أو منفلتاً متحرراً من قيود الاعتقاد بزعمه.. فما معايير الإبداع في الحالين؟ ومَنْ المرجع والحكم؟ وهل التحرر حقيقة أم وهم؟ وهل يحق لأحد احتكاره والانفراد به وحرمان الآخر منه؟! وهل للإبداع سقف يحده، أو أسوار تقيده، أو حجب تمنعه من التحديق في الآفاق؟

هذا مع أسئلة كثيرة أخرى ما سيجيب عنه المفكران الكبيران، غير أني أستميح قارئي عذراً في السماح لي بالتعبير عن رأي شخصي لا أتوخى منه أن يختزل موضوعات هذه الحوارية، إنما

هو خاطرات ناشر أضناه هاجس المرجعية وحمْل الناس على رأي واحد، فراح يبحث - مع قرائه - عن ماهيتها وحدودها.
فالإبداع - كما أتصوره - مخالفة وتحدٍّ يتجاوزان المألوف.
وهو موهبة وفطرة لا تملك قوة في الدنيا أن تعطلها أو تَحُدَّ منها.
وهو واجب يقتضيه هدف خلق الإنسان وعمارة الأرض، أكثر من كونه حقاً للإنسان؛ يمارسه أو يتركه.
فهو - لذلك - مسؤولية، على المبدع أن يتحمل - من طرف واحد - نتائجه، وأن لا ينتظر من المجتمع أن يصفق له بذريعة حقه في الإبداع وحريته في التعبير عنه.
وإلا فإن الباب سيكون مفتوحاً على مصراعيه أمام الادعاء والانتحال، والتزييف والتحريف والترويج للأدنى، طالما كانت الكلمة غير مسؤولة، وكان الإبداع شهادة تمنح بالمجان، وحقاً مباحاً لمن شاء أن يتعسف في استعماله.

الأبحاث

مرجعية النص الأدبي وأفقها في عصر المعلوماتية

الدكتور حسام الخطيب

آفاق الإبداع والحرية في عصر المعلوماتية

الدكتور رمضان بسطاويسي محمد

مرجعية النص الأدبي وأفقها في عصر المعلوماتية

الدكتور حسام الخطيب

أولاً : تحديد المصطلح والموضوع

حين يبدأ الإنسان بمحاولة الكتابة في الموضوعات المعاصرة يلاحظ فوراً ضرورة تحديد مدلولات المصطلحات المتداولة، ويكتشف إثرَ ذلك أن رواج المصطلح لا يعني أبداً وضوحه، بل إن تداول كلمات مثل : المرجعية، والمعلوماتية، والإبداع، قد يؤدي إلى تحميلها دلالات فضفاضة من شأنها أن تفسح مجالاً لتفسيرات واستنتاجات متضاربة. ومن هنا جرى تخصيص مقدمة البحث لتحديد المصطلحات الواردة في العنوان على الأقل. ولنأخذ كلماته بالترتيب.

مرجعية Référence, Reference

تعني هذه الكلمة في الوقت نفسه المرجع، وعملية الرجوع إليه: وقد اقتُرحت مقابلها في الكتابات العربية صيغ عديدة، منها : إرجاع، إرجاعية، إحالة.

وباختصار أفضل مصطلح (مرجعية) على سواها لأسباب كثيرة، منها :

- أنها منسوبة إلى، ومشتقة مباشرة من (مرجع)1، أي من الصيغة المتداولة لمفهوم الرجوع. وهي صيغة متبلورة في دلالاتها المعنوية الثقافية، وفي بعدها عن الأصل الاشتقاقي الحسّي لفعل رجع.

- أنه برغم تفاوت صيغ المصطلح تظل كلمة المرجع (ومنها المرجعية) هي الأكثر وروداً في الكتابات النقدية العربية. وحتى حين يستعمل المفهوم في سياق الربط الداخلي للنص نجد أن

---

[1] يمكن لصيغة (مَرْجع) أن تكون اسم مكان أي: الموضع الذي يرجع إليه، أو مصدراً ميمياً يعني عملية الرجوع. وفي الحالتين تبدو مناسبة للاستعمال المنشود هنا.

كلمتي مرجع ومرجعية ومشتقات فعل (رجع) هي الأكثر وروداً في الاستعمال.

- أن بعض الكتاب يدافع عن كلمة (إحالة) بدلاً من مرجعية أو إرجاع. ومنهم الكاتبة مريم فرنسيس1، ولكن بدا من الاستعمالات الفعلية أن مصدر (إحالة)، وفعله: أحال – يحيل، هو الأنسب في مجال (الإحالات) التفصيلية للسانيات، وهي كثيرة متداخلة، مع العلم أن (الإحالة) لها مدلول مختلف في البلاغة العربية، وهي المبالغة التي تفضي إلى المستحيل عقلاً.

والمهم هو الاتفاق على المصطلح الأكثر سيرورة، لأن مسألة المصطلحات اتفاقية إن لم تكن اعتباطية، وأيضاً تنسيبية ولاسيما من ناحية توفير المرونة في الاستعمال.

وقد تضطرنا التطورات المعرفية في المستقبل لاستعمال كلمة (مرجعية) في السياق المفهومي العام وتخصيص مصطلح (إحالة) لمجالات اللسانيات الأكثر دقة وتخصصاً، مع شيء من المرونة التي تتيح استخدام أي من المصطلحين حسب متطلبات المقام كأن نترجم مثلاً مصطلح (cross reference) بالإحالة التقاطعية.

الإبداع وإنتاج الأدب

يقصد بالإبداع عادة إنتاج الأدب. والحق أن استعمال كلمة إبداع مقابل (creation) أو (creativity)، وهي أقرب إلى معنى الإنشاء والخلق، أحدث التباساً في الذهن العربي، لأن كلمة إبداع لها إيحاءات قيمية. ومثلها مبدع لمنتج الأدب، فليس كل منتج للأدب مبدعاً.

---

[1] انظر مناقشة مستفيضة للموضوع في:
مريم فرنسيس: **في بناء النص ودلالته**، (محاور الإحالة الكلامية) دراسات لغوية -2، دمشق، وزارة الثقافة: 1988م/13-15.

وفي النقد العربي القديم اختلط هذا المصطلح (الإبداع) بمفهوم الاختراع والخروج على المألوف، أي إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجرِ العادة بمثله في لفظ بديع (ابن رشيق)، وكذلك التبس مع مفهوم (البديع) عند الكثيرين، أي الإتيان بضروب متنوعة من البديع. وليس المجال الحالي مجال متابعة المصطلح، والمقصود فقط الدعوة إلى تجنب مصطلح الإبداع (ومبدع) في السياق الإخباري المحايد لإنتاج الأدب، والاستعاضة عنه بمصطلح (إنتاج الأدب) وفي حالة الوصف تفضل كلمات مثل الأديب أو الفنان. وفي هذه الحالة يكون القارئ / المتلقي هو المستهلك.

والمفهومات النقدية الحديثة هي أميل إلى تحرير مصطلحات الأدب والنقد من حكم القيمة (value judgment)، فهي خالية من حكم القيمة (value free)، ولذلك سنستخدم كلمة (إنتاج) حيثما كان ذلك مناسباً ونبقي كلمة (إبداع) للإشارة المتعمدة إلى الإتقان والاختراع. كذلك سنفضل كلمة (أدبي) على كلمة (إبداعي)، ولاسيما في وصف النص.

النص

تعريف النص في المعاجم يفيد أنه الكلام الأصلي المنسوب إلى المؤلف تمييزاً له عن الترجمة أو الشروح[1]. أما في الكتب النقدية فقد تضاربت تعريفات النص، ويصعب الدخول في المجادلات المتعلقة به في المجال الحالي، لأنه ما إن يتجاوز

---

[1] تستوي في ذلك معظم المعاجم العامة الإنكليزية والفرنسية، وفيما يلي أنموذج من معجم أدبي عربي، قريب مما يرد في المعاجم الفرنسية:

النص: أ - الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي...

ب - اقتباس أجزاء من الكتب المقدسة والتعليق عليها في الوعظ.

جـ- الاقتباس الذي يعتبر نقطة انطلاق لبحث أو خطبة.

انظر: مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م: 12.

الإنسان التعريف المعجمي حتى يقع في إشكالات تضارب النظريات والاجتهادات، التي تزيد الأمر تعقيداً بدلاً من تحديده واحتوائه. وفيما يلي مثلاً إحدى محاولات التعريف المستقاة من كتاب مخصص للنص[1]:

"إن النص الظاهر وجود ناطق بما فيه، يتجسّم حضوره في اللّغة وبها، فهو البناء المحدّد له تمفصلاته الخاصّة، ويتكثّف حول نواة خفيّة أو بؤرة عميقة تعود إليها مختلف الوظائف الأساسية منها والمساعدة."

وهكذا يصبح النص كالإنسان مؤلفه، تحار البرية فيه، وهو حيوان (أي كائن حي) مستحدث من جمادٍ (أي لغة). والحق أنه حتى قبل المعلوماتية لم نستطع التوصل إلى تحديد النص ملموسياً ومفهومياً. فكيف بالمعلوماتية والنص المفرع (hypertext)، والنص الجماعي (collective text) وما يتصل بها من مفهومات مائعة ومفتوحة للتشكل الدائم. لنقل: إن "النص هو النص" بالمعنى الاتفاقي، ونحدده هنا بالأدبي، وهو الكلام الأصلي المنسوب إلى مؤلف ما معروف أو مجهول والمستند إلى ادعاءات أدبية.

المعلوماتية

تشير المعاجم إلى أن كلمة معلوماتية (فرنسية informatique) ظهرت عام 1962م في أدبيات شركة المعلوماتية التطبيقية(Sociétè d'informatique appliquée) التي كانت تدير المركز الأول في الحساب بفرنسا[2].

---

[1] مصطفى الكيلاني: **وجود النص - نص الوجود:** تونس: الدار التونسية للنشر: 1994م.

[2] للتفصيل في تاريخ استعمال كلمة informatique، يمكن مراجعة:

الحسيني، عبد الحسن: **المعجم الكامل في المعلوماتية**، بيروت، دار القلم، 1986م، القسم الأول.

وبالإنكليزية كلمة (information) هي السائدة حتى الآن، ولها عدة مدلولات تتدرج من الإعلام إلى المعلوماتية. ومن التسرع استخدام كلمة (informatics) لتعادل كلمة (informatique) الفرنسية، لأن مدلولات المصطلح الإنكليزي مرتبطة أصلاً بالمسائل الصناعية مثل: (medicine informatics) أي آليات صناعة الدواء واستخدام كلمة (Information) بالمعنى العام للمعلومات شاملاً المعلوماتية هو الأفضل.

والجدير بالذكر أن ت. س. إليوت أظهر بشكل مبكر وعياً لأهمية ثورة المعلومات وخطورتها أيضاً على التفكير الإنساني.

Where is the wisdom we have lost in knowledge

Where is the knowledge we have lost in information1.

على أنه يمكن تعريف كلمة معلومات (information) بالمعنى الحديث المتبلور على أنها:

معطيات واستعلامات تمّ تسجيلها أو تصنيفها وتنظيمها وتفسيرها ووضعها في إطار عمل معيّن لإظهار دلالاتها.

أما المصطلح الفرنسي المتبلور: معلوماتية (informatique) فقد يقابله المصطلحان الحديثان بالإنكليزية وهما:(information technology) تكنولوجيا المعلومات، و(information science) علم المعلومات. وتشمل هذه المصطلحات :

- علم معالجة المعلومات بواسطة الآلات الحاسبة الرقمية.

---

[1] انظر: (Eliot, Collected Poems: 161)

- المعالجة الأوتوماتيكية للمعلومات بواسطة نظام من التقنيات لاستعمال الأجهزة الإلكترونية.

وبالطبع تدخل الحاسوبية هنا مباشرة في المعلوماتية بالمفهوم الحديث وتشكل أساساً لها. والحقيقة أن استعمال هذه الكلمة (المعلوماتية) في الأدب يميل بها ميلاً قوياً إلى الحاسوبية، أي استخدام الحاسوب لجمع المعلومات والنصوص وتصنيفها وتحليلها وتفكيكها وإعادة تركيبها، بل يصل الحد إلى درجة إبداع النصوص من خلال الحاسوب.

ويحسن التنويه بأن الحضارة العربية عرفت قديماً أشكالاً من التفكير الحاسوبي (اليدوي)، ابتداء من اختراع الرقم (صفر) إلى إسناد مدلولات رقمية للحروف، بل والتأريخ بالحروف، إضافةً إلى الحواشي والشروح المتداخلة التي تكاد تشبه نوافذ (windows) حاسوبية، وكانت شائعة في المخطوطات العربية[1].

وخلاصة القول، أن الحديث سيدور في هذه المقالة حول مرجعية النص الأدبي وأفقه في عصر المعلوماتية، وسوف ينصب التركيز الأساسي على العصر الحديث مع استشفاف للمستقبل. وستجري الاستعانة بالنص المفرع (هايبرتكست) لتقديم تساؤلات حول إمكان تحرير النظرة الحاضرة من ثقل التراكمات التاريخية، ولكن أيضاً ستجري المناقشة بأكملها في إطار معضلة التجربة الإنسانية العامة لفهم طبيعة الأدب ووظيفته، وبالتالي تحديد مرجعيته التي تزداد تعقيداً وتتداخل ملامحها مع تطورات المعرفة الحديثة واجتهادات النقد المعاصر.

---

[1] من أجل النقطة الأخيرة يمكن مراجعة:
حسام الخطيب: **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**، الدوحة/ دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، 1966م/ الفصل السادس 133-159.

ثانياً : نظرة في تاريخية المرجعية الأدبية

رغبة في وضع معضلة المرجعية في إطارها الطبيعي، يبدو أنه من الأفضل التذكير بتاريخية المشكلة في الفكر الأدبي القديم عند الأوروبيين وعند العرب. وبما أن تأثيرات الفكر الأدبي القديم في النقد الأدبي الحديث أصبحت محدودة بعد التطورات الكبرى التي طرأت على النظرية النقدية في القرن العشرين بالذات، فسوف يقتصر العرض التاريخي للمعضلة على الخطوط الرئيسية، وبطريقة تذكيرية بعيدة عن مفهومات التأصيل أو إعادة النظر، بحيث تكون مجرد تمهيد لمعالجة إشكالية المرجعية الأدبية في العصر الحديث.

المرجعية في العصر الكلاسي

أمسكت الفلسفة بزمام التنظير النقدي الكلاسيّ منذ أيام اليونان. وقد وضع كتاب أرسطو **(فن الشعر)** أساساً للتفكير النقدي الغربي استمرّ حوالي ألفَيْ سنة. ولم يكن أرسطو هو الفيلسوف الناقد الأول، فقد سبقه أستاذه أفلاطون. ويلاحظ من حجم الأفكار الأدبية للفلسفة القديمة جنوح إلى التركيز على المرجعية الأخلاقية للأدب، أي على وظيفة الأدب بالنسبة إلى الإنسان والجماعة.

وقد تساءل أفلاطون عن مكانة الأدب في جملة التجارب الإنسانية وعن وظيفة الشعراء في (المدينة الفاضلة)، وانتهى إلى استبعادهم من جمهوريته، لأنهم لا يتحملون مسؤولية ما يقولون، ولأن فنهم ضئيل القيمة باعتبار أنه نسخة من الدرجة الثالثة، أو صورة للحقيقة تبعد ثلاث مراحل عن الأصل. والأصل عند أفلاطون هو عالم المثل العلوي، والعالم الواقعي ليس إلا ظلاً لعالم المثل، والفن محاكاة للعالم الواقعي، أي لعالم الظل الزائل، وإذن لا يستحق أن يؤخذ بجد، لأنه حقيقة من الدرجة الثالثة. وهكذا نرى أن منطلق أفلاطون كان أخلاقياً، على أنه لم يهمل

السؤال المتعلق بطبيعة الأدب، وبنى موقفه الأخلاقي على تحليله لطبيعة الأدب (المحاكاة).

وعند أرسطو أيضاً يختلط السؤالان معاً، فالشعر محاكاة أو تقليد، وهو تسجيل لضرب من الإلهام مقدس وإن كان يجنح إلى الجنون. وقد انصب اهتمامه على تأثير الأدب في شخصيات ممارسيه وانفعالاتهم، واتضح اتجاهه الأخلاقي من خلال دراسته لتأثير المأساة (التراجيديا) في نفوس النظارة، وانتهى إلى نظرية التطهير (catharsis)، ومفادها أن المأساة تثير في المشاهد مشاعر الخوف والشفقة، وتروي ظمأه إلى هذه الانفعالات، فيمارس نوعاً من الخبرة تؤدي إلى تطهير نفسه، وتمكنه من مواجهة الواقع بقوة وشجاعة. على أن نظرة أرسطو اختلفت عن نظرة أفلاطون من ناحية المرجعية وتقييم الأدب، إذ ركز أيضاً على النواحي الفنية في المسرحية (الشعرية). وقد قام بتصحيح نظرية أفلاطون عن الشعر من خلال تأكيده أن الشعراء لا يقلدون ما حدث بل ما هو محتمل الحدوث، والفرق بين الشاعر والمؤرخ لا يتعلق باللغة أو الوزن الشعري بل في كون الأول يسرد ما يمكن أن يحدث والثاني ما قد حدث فعلاً. والشعراء يقلدون الحقيقة المثلى وكل ما هو شامل ونموذجي.

وبعد أفلاطون وأرسطو، سار الرومان، كما هو معروف، على خطا اليونان، مع غلبة الاتجاه التوفيقي بين المرجعية الأخلاقية التي أصبحت أكثر نفعية ودنيوية، وبين المرجعية الشكلية التي أصبحت أميل إلى التصنع والكلفة. وتمثل ذلك بوجه خاص في نقد منظّرهم الأول هوراس (Horace)، الذي نادى بالجمع بين المتعة والفائدة والعناية المزدوجة بالمضمون والشكل.

وفي العصور الوسطى، هيمنت الكنيسة هيمنة تامة على الفكر والأدب اللذين اعتبرا تابعين للاهوت وخادمين له. وتعتبر فترة العصور الوسطى فترة سيادة كاملة للمرجعية الدينية المباشرة.

وقد أدى هذا الموقف الديني المتزمت إلى تحول الإنتاج الأدبي بأكمله إلى أدب وعظي قائم على التكرار والنصيحة واستقاء الأمثلة، ومفتقر إلى التحليل والتعمق من الناحية المضمونية. أما من الناحية الشكلية أو الفنية فقد عانى الأدب من اللفظية والقوالب الجامدة في التعبير والابتذال الأسلوبي ومحدودية الخيال والابتكار الفني. وقد استمر الحال على هذا المنوال إلى أن بدأ الأدب والفكر الأدبي بالتحرر من قبضة رجال الكنيسة وبمحاولة التفاعل مع حرارة الحياة اليومية وخصوبة التجربة الفردية، وهنا بدأ عصر النهضة الأدبية في القرن الخامس عشر الميلادي، جنباً إلى جنب مع النهضة التعليمية والمعرفية والفنية (الرينيسانس)، التي وضعت أساس التفكير الحديث في الغرب، وبذلك انتقلت المرجعية تدريجياً من احتكار رجال الكنيسة إلى اجتهادات المفكرين والأدباء.

المرجعية في التراث العربي الإسلامي

أ- في العصر الجاهلي

بالطبع لم تصلنا نظريات نقدية في عصر ما قبل الإسلام، والشذرات القليلة التي جرى ترددها تشير إلى أن مسألة المرجعية لم تكن مطروحة لدى أهل الشعر الذين كانوا هم أيضاً المرجع في نقده مثل النابغة. بل يمكن القول: إن المسألة كانت مبتوتة لصالح نظرة قريبة من نظرية الفن للفن، إذ كان المقياس المتداول للشعر هو تحليق الخيال وجودة الصياغة والابتكار. وكان التغني بالبطولة والرجولة والحميّة وروح المغامرة والفردية والقبلية، جزءاً لا يتجزأ من نسيج القصيدة ومن الموقف الفني للشاعر، وكان احتفال القبيلة بنبوغ الشاعر تعبيراً عن تجسّد الجماعة بالفرد والفرد بالجماعة، ولذلك لم تكن أخلاقيات الجاهلية مسقطة على الشعر إسقاطاً نظرياً، وإنما كانت التزاماً طبيعياً لا يثقل كاهل القصيدة وإنما ينفخ فيها روحاً جماعية قد

يسوّغ المبالغات الشاردة، ويجعلها أخفَّ وطأة على الأذن مما لو أسندت إلى فردية ضمير المتكلم. ولنتخيل كيف يمكن أن تختلف سيكولوجية التلقي لدى السامع لو أن (نا) عمرو بن كلثوم كانت (أنا) في مثل هذين البيتين المستعصيين على أي معقول:

ملأنا البر حتى ضاق عنا وماء البحر نملؤه سفينا

إذا بلغ الفطـام لنا صبي تخرّ له الجبابر ساجدينا

ب- في النظرية الإسلامية

وإذا انتقلنا إلى مرحلة الإسلام، نجد أن الشعر بالذات لم يكن بمنأى عن رياح التغيير الشامل التي أريد لها أن تجبّ ما قبل الإسلام، وأن تحدث الانقلاب الجذري في حياة العرب. وبالمناسبة ظل الشعر منذ العصر الجاهلي وحتى مطلع العصر العربي الحديث هو الجنس الأدبي الوحيد الذي دارت حوله مناقشات أو تساؤلات بشأن الوظيفة والرسالة والمرجعية. وبالطبع أول ما يرد في موضوع الإسلام والشعر هو المرجعية الدينية وسلم القيم المنبثق منها. وبما أن الشعر العربي كان الناطق الأقوى بقيم الجاهلية فإنه كان طبيعياً أن يأتي الموقف الديني من الشعر واضح التحديد، قوي النبرة. ويجادل كثيرون في مسألة هل كان الإسلام مع الشعر أو ضد الشعر؟ وذلك من خلال الدفاع عن الإسلام أو الاعتذار له.

ويبدو لنا أن المسألة لا تحتمل مثل هذا النقاش ولا تحتاجه أصلاً، ذلك لأن تاريخ الأديان والعقائد والإيديولوجيات واضح ومنطقي في هذا المضمار. فمثلما تجند العقيدة كل حراك اجتماعي وفكري لصالح عملية الهداية والاهتداء، فإنها لابد أن تبسط سلطانها على إمارة الفن والأدب. والدليل على ذلك أنه في حالة الشعر كان الإسلام شديد الوضوح، والآيات المنزلة في هذا الموضوع لا تحتمل أي تأويل. وسوف نوردها جميعاً في سياقها

العام من خلال ثلاثة مواقف، لنرى أنها كلها أتت في سياق سلبي عام وبلغة جزم مباشر.

في سورة الشعراء

أبرز هذه المواقف وأقواها كان في خاتمة سورة (الشعراء) التي تضمنت مسرداً مطولاً لأنباء فئات من الجاحدين والمنكرين والظالمين والضالين. ولم يكن لكل تلك الوقائع أي علاقة بالشعراء طوال الآيات التي سبقت الخاتمة المتعلقة بالشعراء، وقد بلغ عدد هذه الآيات 222 آية تبعتها مباشرة الخاتمة المتعلقة بالشعراء الذين سميت السورة باسمهم، ولهذه التسمية دلالتها من ناحية قوة نسبة الشعراء إلى الفئات التي سبق ذكرها. لنتأمل السياق العام لهذه الآيات، ولأسلوبها المبين، ولقوة وقعها، بحيث لا تترك مجالاً لأي تأويل، اللهم إلا إذا جرى التوسع في دلالة الكلمة المحورية نفسها أي (الشعراء) لتشمل أهل الكهانة والسحر؛ ولنتذكر أيضاً مصطلح (شيطان الشعر).

﴿ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ ٱلشَّيَٰطِينُ (٢٢١) تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ (٢٢٢) يُلْقُونَ
ٱلسَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَٰذِبُونَ (٢٢٣) وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ
أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (٢٢٦) إِلَّا
ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا
ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ (٢٢٧) ﴾ الشعراء: ٢٢١ - ٢٢٧

في سورة الحاقة

وثاني هذه المواقف أتى في سورة (الحاقة)، وهو أولها تاريخياً بالطبع، وفيه جزم بأن ما نطق به الرسول الكريم ليس (قول شاعر)، وأنه تنزيل من رب العالمين لا شأن له بالشعر أو

الكهانة، وأنه كلام من نوع آخر مختلف لا يحتمل التشكيك أو الاعتراض مثل كلام الشعراء وتهويماتهم :

﴿إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوۡلِ كَاهِنٖۚ قَلِيلٗا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ تَنزِيلٞ مِّن رَّبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٤٣﴾﴾ الحاقة: ٤٠ - ٤٣

في سورة يس

وثالث هذه المواقف تضمنته سورة (يس)، وكأنه تفصيل للموقف السابق :

﴿وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓۚ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ﴿٦٩﴾﴾ يس: ٦٩

[1].

ويكاد يكون هذا الموقف أقوى تأكيداً لما تضمنه من تنزيه الرسول الكريم عن مقاربة الشعر ونظمه (واقعاً) وكذلك نفى جواز ذلك (أصلاً ونظريةً). وبالبداهة ينسحب هذا الحكم على القرآن الكريم حيث لا صلة مطلقاً بين نوعية الذكر الحكيم وبين الشعر[2].

ومن الواضح أن هذه المواقف الثلاثة يمكن أن تتلخص في حكمين أساسيين:

الأول : خاص قاطع، وهو تنزيه القرآن الكريم عن أن يكون شعراً، وتنزيه الرسول الكريم عن قول الشعر. ويتبع ذلك أن اختلاف المرجعية أساسي تماماً.

والثاني : عام ولكن فيه استثناء. فهذا الحكم يدين الشعراء ومن يتبعهم في غواياتهم وتهويماتهم وخيالاتهم البعيدة عن الواقع. إلا

---

[1] أغرب ما سمعته من تأويل لهذه الآية إقدام أحد النقاد العرب الحديثين على تفسير (ما) الثانية بأنها اسم موصول معطوف على كلمة الشعر، أي ما علمناه الشعر وأدوات نظم الشعر!! وبالطبع تأكيد النفي واضح في تركيب النص.

[2] إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: بيروت 1971م/50.

أنه يفسح مجالاً للشعراء الصالحين الصادقين الذين يذكرون الله كثيراً وينتصرون للحق؛ أي الذين تكون مرجعيتهم هي الإسلام وتعاليمه.

وهذا الموقف طبيعي عند كل الأديان والعقائد، كذلك عند الإيديولوجيات الحديثة. ولا لزوم للتهرب منه أو الالتفاف عليه أو الاعتذار عنه. فالعقيدة هي الأصل، والشعر نشاط من جملة نشاطات المجتمع والإنسان التي لا بد من أن تستظل بظلال العقيدة، وإلا فإنها تكون مصدر عدم اطمئنان، لأن مرجعيتها تختلف أو تتناقض مع مرجعية العقيدة.

وهذا الحكم الثاني يجد جذوره أيضاً في الفلسفات الأخلاقية القديمة، ولاسيما عند أفلاطون الذي دان الشعر بأنه حقيقة من الدرجة الثالثة، واستبعد الشعراء من جمهوريته الفاضلة، ولكنه فسح مجالاً للشعراء الحكماء، على نحو ما ذكر أعلاه.

على أن هذا الموقف الديني النظري الذي كان مثاله الأول تقريب حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة لكي ينافحوا عن الإسلام، لم يستمر طويلاً. وسرعان ما استعاد الشعراء المكانة الاستثنائية التي تمتعوا بها قبل الإسلام، بل تجاوزوها في جرأتهم الشخصية على الأمراء والحكام، وتبوؤوا منزلة خاصة ابتداء من العهد الأموي واستمراراً في العهود اللاحقة. ولكن مع تعديلات في مرجعيتهم لتناسب مناخ المجتمع الإسلامي، وكان أنقاها تيار الشعر الديني بالطبع.

جـ - في الفكر والنقد

أما النقاد العرب القدامى فكان لهم غالباً رأي آخر في هذه المسألة، وهو التمييز بين اتجاهات المضمون وجماليات الشكل وعدم الربط بينهما وإعطاء الأولوية المطلقة لإتقان الشكل وتألق اللغة والإبداع في الخيال والتصوير. وتستوي في ذلك الآراء النظرية والممارسات النقدية التطبيقية. بل إن النقاد العرب

الكبار لم يخفوا ميلهم إلى إعفاء الأدب من الالتزامات الأخلاقية ومواقف الصدق الواقعي، وكان تركيزهم منصباً على النواحي الشكلية، وحتى النقاد ذوو الاتجاه الديني والأخلاقي (مثل الباقلاني وابن شرف وابن بسام)، الذي استبعدوا بعض أنواع الشعر أو دانوا بعض الشعراء من الناحية الأخلاقية، لم يخرجوا عن إطار المقاييس الشكلية في نقدهم التطبيقي. وربما كان الأصمعي، وهو شيخ النقد العربي القديم، أول من وضع الأساس النظري للمرجعية الشكلية و((كان يقيم حداً فاصلاً بين الشعر والدين ويراهما عالمين منفصلين لا يتصل أحدهما بالآخر، وفي اتصالهما حيف على الشعر نفسه، لأن طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان)).

وقد تقبل النقاد العرب بعد الأصمعي هذا التركيز على الشكل، وشاعت بعد ذلك المقولة المعروفة: " أعذب الشعر أكذبه"، وشاع معها التمييز بين الصدق الواقعي والصدق الفني، أي تقبّل الكذب الفني (ضمن حدود). وحتى ابن طباطبا الذي أثار بقوة مسألة الصدق في الشعر، مال إلى التركيز على الصدق المنطقي وليس على الصدق الأخلاقي، وظل المقياس الأساسي عنده هو الجودة والإحسان، وإن كان لم يغفل الإشارة إلى "المخاطبات بالصدق"، أي المطابقة مع الواقع.

والملاحظ أن النقاد العرب الفلاسفة، الذين كان يُنتظر منهم أكثر من غيرهم إثارة علاقة الشعر بالحقيقة الواقعة، مالوا إلى التأثر بما نقل عن المعلم الأول أرسطو بإجازة الكذب للشعراء، فمثلاً اعتبر الفارابي الشعر صياغة لفظية كاذبة تقدم الظلال والأوهام. والأقاويل الشعرية عنده هي أقاويل تمثيلية، قياسية، جازمة، كاذبة لا محالة، ومع ذلك كانوا يمارسون قرض الشعر ويعتزون به.

وهناك نقاد آخرون مثل حازم القرطاجني، بدوا حائرين إزاء مسألة الصدق الأخلاقي، أو المرجعية الأخلاقية، ولكنهم في الغالب مالوا باتجاه استبعاد المرجعية الأخلاقية في الحكم على الشاعر، وظلت الأولوية عندهم مرتبطة بالإجادة في اللغة والصياغة والتخييل حتى فضلوا المبالغة على الصدق[1].

والملاحظ أن الموقف النقدي العربي القديم من المرجعية لم يترك ظلالاً قوية على الموقف النقدي العربي الحديث. إذ استقى النقاد الحديثون مادة مواقفهم من اتجاهات النقد الغربي الحديثة والحداثية، إضافة إلى الإيديولوجيات والنظريات الفكرية التي تعاقبت خلال القرن العشرين، والتي كان لها مواقف محددة من وظيفة الأدب من مثل الالتزام الوجودي والالتزام الواقعي الاشتراكي.

ثالثاً: إشكالية المرجعية الأدبية في إطارها العام

من المؤكد أن مرجعية الأدب كانت منذ القديم مثار خلاف شديد في أوساط الفلاسفة والفقهاء والنقاد ومنظري الأدب، وكان كل طرف ديني أو إيديولوجي أو فلسفي أو سلطوي يحاول أن يشدّ الأدب إلى حياضه من خلال التركيز على **وظيفة الأدب**. في حين أن أهل الأدب أي مبدعيه ومنتجيه ونقاده كانوا في الأغلب أميل إلى التركيز على **طبيعة الأدب** الجمالية وحماية استقلالية مرجعيته، بمعنى استبعاد المرجعية الخارجية المسقطة عليه من خلال مبادئ إيديولوجية أو اعتبارات دنيوية.

ومن خلال التركيز على وظيفة الأدب ولدت **النظرية الأخلاقية** في المرجعية، وسادت منذ أقدم العصور، وكانت سابقة **للنظرية**

---

[1] جرى الاعتماد في التلخيص السابق لموقف النقاد العرب على المصدرين التاليين بالإضافة إلى القراءات المباشرة.

- إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، سابق.
- محمد عزام: **مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي**، دمشق، وزارة الثقافة، 1995م.

الشكلية، ومازالت تتمتع بقوة وسلطان في الأوساط المنظرة للطبقات السائدة في المجتمع والجهات المحافظة والدينية، واستمدت بالتدريج بعداً جديداً واسع التأثير من خلال ما أسند للأدب من مهمات تعبوية لصالح الحركات الثورية والتحررية والتقدمية.

ومنذ القديم وجدنا أفلاطون ينادي باستخدام الأدب لتثقيف الحرس، وأرسطو يسند للمأساة وظيفة تطهير النفس الإنسانية وأن تكسبها مناعة أخلاقية. كما أن التعاليم الدينية أرادت للأدب أن يكون استمراراً للأخلاقية الدينية ودعوة للعمل الصالح. وعلى امتداد العصور كان أكثر الشعراء، ممثلين بالشاعر الرومنتي (شلي)، أميل إلى الالتزام بمبادئ الحق والخير إلى جانب الجمال، وحمّلوا الشعر رسالة وجدانية مفعمة بالقيم وعبئاً ضخماً في إعادة خلق الإنسانية. وفي العصر الحديث اعتبرت **الواقعية الاشتراكية** الأدب سلاحاً طبقياً، يسهم في تطوير الحياة وتوجيهها نحو تحقيق العدالة الاجتماعية كغيره من النشاطات السياسية والاجتماعية. وطرحت **الوجودية** مفهوم الالتزام الذاتي النابع من داخل الفنان، واعتبرت الكلمة موقفاً ومسؤولية. وهكذا فإن الموقف الأخلاقي في الأدب قد يكون فردياً، وقد يكون اجتماعياً، وقد يكون دينياً، وقد يكون فلسفياً.

والمفهوم الأساسي الذي تقوم عليه النظرية الأخلاقية هو أن قانون الكمال في الأدب خاضع للمبادئ نفسها التي تحكم سائر الخبرات الإنسانية، ومن الصواب أن تحدد مرجعيته بمقدار ما يسهم في كمال النشاط الإنساني. ولكن كيف يسهم الأدب في النشاط الإنساني ومن خلال أية معايير؟

هنا تختلف الأجوبة باختلاف المذاهب الأخلاقية، وتتشعب المرجعية، وقد تتعارض وتتنافر، ولكنها تظل في إطار الوظيفة المسقطة على الأدب من خارجه دون كبير مراعاة لطبيعته.

أما **النظرية الشكلية** فقد تأخرت في الظهور، وترجع نشأتها إلى القرن الثامن عشر، وإن كانت لها بذور سابقة في الثقافات القديمة، ولا سيما عند النقاد العرب القدامى الذين آثروا –كما ذكر سابقاً- أن يبتعد الأدب عن الدعوة المباشرة للخير والأخلاق؛ لئلا يؤثر ذلك في طبيعة تركيبه اللغوي والفني والجمالي ويبعده عن الإتقان. وتقول **النظرية الشكلية** : إن الأدب فعالية إنسانية خاصة قائمة بذاتها ولها قوانينها الخاصة التي تحكمها والتي يمكن إرجاعها إلى مبدأ واحد هو **الإتقان الصحيح للعمل الأدبي،** ولكل فن أداته الخاصة ولعل أداة الفن الأدبي، وهي اللغة، أعقد الأدوات جميعاً؛ لأنها حصيلة لمختلف الفعاليات الإنسانية. ويصر دعاة النظرية الشكلية على التفريق بين مقاييس هذه الفعاليات الإنسانية المختلفة وبين المقاييس الفنية الخالصة، في حين يقول دعاة النظرية الأخلاقية بعدم إمكان التفريق بين النوعين لأنهما متصلان ومتشابكان.

إن الأدب عند الشكليين نوع من التأمل المحايد الخالص، وقيمته الجمالية متميزة تماماً عن القانون الأخلاقي والاجتماعي لأنها نابعة من ذاته. ويعتبر الفيلسوف الألماني (كنت) الرائد الأول للنظرية الشكلية، فهو أول من وضع قواعد محددة لفلسفة جمالية، وقد ألح على أن **شكل العمل الفني بقوانينه الداخلية الخالصة هو العامل الوحيد في الحكم عليه بالجمال أو القبح.** وعرف الجمال بأنه **الشكل الخالي من الغرض.** وبعد (كنت) أتى شيلر واتخذ من أفكاره منطلقاً لتفسير العمل الفني، وحاول أن يوضح علاقة العمل الفني بالجمال، وانتهى إلى أن **غاية العمل الفني هي الجمال.** وقد تعاقب الفلاسفة في هذا الاتجاه. وبالتدريج أخذت تنتقل هذه النظرية من عالم الفلسفة إلى عالم الأدب على يد النقاد المتأثرين بها، وكان تيوفيل غوتييه أول من وضع هذه الأفكار في صياغة فنيّة فنادى بدعوة **(الفن للفن)** وكان شديد التطرف

في هذه الدعوة، وتمثل ذلك في قوله : إن حبي للأشياء والناس يتناسب عكساً مع ما يمكن أن يقدموه من فائدة، واعتبر المضمون النافع ضاراً بالشكل.

وهكذا قامت **النظرية الشكلية** للجمال على ثلاثة منطلقات أساسية، تحرر مرجعية الأدب من الإسقاطات الإطارية:

1- التأكيد على الطبيعة الذاتية للجمال.

2- الفصل بين الشكل والمضمون.

3- الفصل بين الجميل وبين النافع والمفيد.

ومن الضروري أن نشير هنا بوضوح إلى أن النظرية الشكلية أخذت في القرن العشرين صيغة شبه مذهبية، مع استناد قوي إلى علمية التقرب من الطبيعة اللغوية للنص، وأصبح ممكناً إطلاق مصطلح (**الشكلانية**) عليها. وهنا أيضاً تعددت اتجاهاتها واجتهاداتها بتعدد المنظرين، وهذا ما زاد معضلة المرجعية تعقيداً حتى أصبح من الممكن استخدام مصطلح (إشكالية) في تحديد المرجعية الداخلية للنص كما سنرى في القسم التالي من هذه الدراسة.

أما المرجعية العامة في القرن العشرين فقد ازدادت كذلك تعقيداً وتداخلاً، من خلال تعدد النظريات الفلسفية والإيديولوجيات والاكتشافات العلمية، وسيطرة جو فكري من اللايقينية والرخاوة الفكرية وفردية الحقيقة، وربما أيضاً بنتيجة الحربين العالميتين الأولى والثانية وما أحدثتاه من دمار ومآس لم تعرف لها الإنسانية مثيلاً من قبل. وقد تُوّج كل ذلك بأجواء التجريبية المفتوحة التي دخلت مع الفلسفات التحليلية الحديثة.

والجدير بالذكر أن مناخ اللايقينية كان سائداً منذ مطلع القرن العشرين وبالتحديد بعد الحرب العالمية الأولى. ويمكن أن نتذكر **البيان السريالي** عام 1920م الذي نفى كل مظاهر الحياة

الإنسانية، وكذلك غيره من نزعات الفوضوية والعدمية والاغتراب الروحي التي سيطرت على مناخ القرن العشرين.
وما نتحدث به في مطلع القرن الحادي والعشرين عن ضياع القيم، وانتفاء المرجعيات العامة، واختلاط معايير الأخلاق وما واكب ذلك من مستوى درجة اختلاط معايير الجمال والفن، إن كانت بقيت حتى الآن أية معايير، كل ذلك وجد أساسه في صيحات الشكوى المبكرة في الثلث الأول من القرن العشرين.
ويكفي أن يتذكر المرء نداء ماكس بلانك: **إلى أين يتجه العلم؟** (1933م) ليعرف أنه منذ الثلاثينات اهتزت أيضاً المرجعية العلمية، وغدا العلم نفسه لايقينياً. ويعني ذلك أن كل لحظة علمية تحمل حقيقة مؤقتة تستمر فقط إلى أن تنسخها حقيقة جديدة. فإذا كان العلم كذلك فكيف يكون أمر المرجعيات الأخرى؟
وبكلمات ماكس بلانك الحاسمة يمكن أن نتصور حدة ما كان عليه الأمر قبل استخدام القنبلة الذرية في هيروشيما وناغازاكي، وقبل امتلاء مستودعات الدول الفائقة بأسلحة الدمار الشامل، وقبل انحناء العالم تحت مظلة العولمة، وما يمكن أن تحمله من تمييع لكل مرجعية عرفها تاريخ المعرفة والمجتمع:
"نعيش في لحظة تاريخية بالغة الفرادة. إنها لحظة أزمة بالمعنى الحرفي لتلك الكلمة. ففي كل فرع من فروع حضارتنا الروحية والمادية نبدو وكأننا قد وصلنا إلى منعطف حاسم. وهذه الروح تتجلى ليس فقط في الوضع الفعلي للشؤون العامة، بل وفي الموقف العام من القيم الأساسية في الحياة الشخصية والاجتماعية أيضاً ".
ويضيف بلانك:
"... سابقاً كان الدين فقط، وخصوصاً في نظمه المذهبية والمعنوية الأخلاقية، هو هدف الهجمات المشككة. ثم بدأت

عملية تحطيم الأيقونات تمزق المثل والمبادئ التي طالما كانت مقبولة في مملكة الفنون. وهاهي ذي الآن تقتحم هيكل العلوم. قلما نجد اليوم بدهية علمية لا يبادر أحدهم إلى إنكارها. وفي الوقت نفسه لابد لأي نظرية بلا معنى تُطرح باسم العلم من أن تكون واثقة تقريباً من أن تجد لها أتباعاً وتلاميذ في هذا المكان أو ذاك"[1].

أما كلام الإيديولوجيا فتختصره صيحة هيرتزن المدوية : "لسنا الأطباء، نحن المرضى". وفي ذلك يقول كريستوفر كودويل :

"أين هو التفسير؟ إما أن يكون الشيطان قد توغل فينا بقوة هائلة أو أن هناك تفسيراً سببياً لمرض بات شاملاً كلاً من الاقتصاد والعلم والفن. لماذا، إذن، لم يستطع كل أساطين التحليل النفسي، إضافة إلى أمثال أدينغتون وكينز وشبنغلر والأساقفة، الذين عاينوا المشهد، أن يحددوا مصدر العلة التي أصابت الثقافة الحديثة كلها، وبالتالي غدت واضحة وضوحاً كافياً بكل تأكيد؟ للإجابة عن هذا السؤال يتوجب على هؤلاء الناس أن يلوذوا بكلمات هيرتزن الذي قال: "لسنا الأطباء، نحن المرضى"[2].

وفي الختام يبرز السؤال المشروع التالي: في إطار مثل هذه الفوضى المرجعية الشاملة لمختلف جوانب الحياة والثقافة، ماذا يتبقى للأدب والفن من مرجعية، وهما أكثر جوانب الإنتاج الحضاري رخاوة وهلامية وخضوعاً للأهواء والنزعات وتقلبات المشاعر الفردية؛ أفلا يفسر ذلك ظاهرة انكفاء النص الأدبي (ومثله العمل الفني) إلى الداخل ومحاولته البحث علمياً أو ذاتياً عن مرجعية نوعية مستقاة من اللغة أو البنية أو أداة التعبير أو طريقة الأداء؟

---

[1] ماكس بلانك: **إلى أن يتجه العلم؟** 1933م، نقلاً عن كريستوفر كودويل: **دراسات في ثقافة محتضرة،** ترجمة فاضل جتكر، دمشق، وزارة الثقافة، 1994م/15.

[2] كودويل: 16.

إنها المساءلة الطبيعية التي من شأنها أن تنتقل بالمناقشة إلى تفحص ظاهرة المرجعية الداخلية التي احتلت واجهة التفكير الأدبي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين. إن صيحات بلانك وهيرتزن وكودويل تعود إلى الثلث الأول من القرن العشرين. وبالنسبة إلى الثلث الأخير يبدو جلياً أن وضع المرجعية العامة أصبح أكثر قتامة وأبلغ يأساً. ولا يحتاج الأمر إلى شواهد، فهي مبثوثة حولنا في كل مكان. ومع ذلك، واستكمالاً للصورة، لنقرأ السطور التالية بقلم آلان تورين (1992م)، وهو أحد مفكري الحداثة:

"لم نعد ننتمي إلى مجتمع، إلى طبقة اجتماعية أو إلى أمة، بمقدار ما تُحدّد جزئياً السوقُ العالمية حياتنا، وبمقدار ما تكون هذه الحياة، في جزئها الآخر، حبيسة عالم الحياة الشخصية، والعلاقات بين الأشخاص، والتقاليد الثقافية... وبينما تَحلّ السوق المزاحمة محل المعايير الاجتماعية والقيم الثقافية، تحل السلوكات الشخصية ووسواس الهوية محل المشاركة الاجتماعية، وتغدو مجتمعاتنا مجموعات من الجماعات التي يتناقص تناسقها، ومن الثقافات الفرعية ومن الأفراد. وبما أن الهوية الجمعية وكذلك الفردية هشةٌ في عالم منفتح لجميع رياح السوق، تمتد بين السوق والحياة الخاصة أرضٌ يبابٌ ما تزال ترى فيها خرائب الحياة العامة ويستقرّ فيها العنف بمقدار تراجع التكيّف الاجتماعي"[1].

أليست هذه رياح العولمة التي بدأت تخيم على مناخ القرن الحادي والعشرين لتطيح بالمرجعيات التي شكلها الفكر الإنساني عبر تجارب العصور الطويلة، وتنذر ببروز مرجعيات هلامية

---

[1] آلان تورين: **نقد الحداثة، ولادة الذات**، القسم الثاني، ترجمة صياح الجهيِّم، دمشق، وزارة الثقافة، 1998م:212.

متراوحة مع مؤشرات بورصة نيويورك ولندن وطوكيو، ومبددةً حلم التعاطف الإنساني وسلم قيم الرحمة والعدالة من خلال المفردات الكاسحة مثل : داوجونز، ونازداك، والفايننشال تايمز، ونيكي، والى حدٍ ما داكس وكاك؟

وكيف سيكون حال مرجعية الأدب والفن وسط هذه العاصفة الهوجاء؟

رابعاً: المرجعية البديلة في التنظير النقدي الحديث وتضارب المصطلحات والتفسيرات

شهد النقد الأدبي الحديث ابتداء من أول القرن العشرين تطورات مذهلة عصفت بمعظم مقولاته السابقة، بل لم تكد تبقي منها شيئاً، حتى إنه يصعب الزعم اليوم (في بداية القرن الحادي والعشرين) أن النقد الحديث هو السليل الشرعي للنقد القديم. وينطبق هذا الحكم على النقد الأدبي العربي بقوة مضاعفة، حتى تكاد الصلة بين القديم والحديث تكون منبتة تماماً، لولا بعض الزركشات والاقتباسات والتأويلات التي دأب بعض الدارسين على اقتطافها من نصوص نقدية قديمة وسلخها من سياقها العام والانعطاف بها إلى تيار الموجة النقدية السائدة في مرحلة ما أو المفضلة لدى هذه الشيعة (الفئة) النقدية أو تلك.

ولهذا الموضوع شؤون وشجون ومحل آخر غير المحل الحالي.

وإذا حصرنا النقاش بزاوية المرجعية يمكن القول: إن الاتجاه العام لجميع التيارات النقدية التي تتابعت منذ أوائل القرن العشرين يشير إلى شبه إجماع على إبطال مرجعية المؤلف (ومعها عنصر القصدية) التي كانت سائدة في الأدب القديم والنقد القديم وطافية على سطوح مختلف الاتجاهات المرجعية الأخرى من أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية. وربما كان الاستثناء الوحيد من هذا الحكم قائماً في المذهب النفسي في النقد الذي قام على أكتاف علم النفس الفرويدي ومال إلى ربط تموجات النص

وإيماءاته ورموزه ومقاصده بالحالة النفسية لمؤلف النص بحيث يظل حضور المؤلف طاغياً على تسلسل مراحل التعامل مع النص شرحاً أو تحليلاً، أو تأويلاً، أو تذوقاً في النهاية. وبمعنى من المعاني يمكن اعتبار مرجعية النص في النقد النفسي بعض امتداد للمرجعية القديمة أو بالأحرى خاتمة لمرحلة النقد القديم، ولا ننسَ بهذه المناسبة أن النقد النفسي كان باكورة الاتجاهات الحديثة بالنقد، أي إنه يعتبر الأقرب تاريخياً إلى اتجاهات ما قبل القرن العشرين، مع الاعتراف بالتداخل التاريخي طبعاً بين الاتجاهات النقدية الحديثة المبكرة.

وتفادياً لتشعبات موضوع المرجعية وإغواءاته في الانتقالات والاستطرادات، نحاول الاكتفاء بتقديم تلخيص مركز للتطورات الحديثة ليكون إطاراً لتصور ما يمكن أن تؤول إليه مرجعية النص في ظل المعلوماتية:1-انطلقت معظم محاولات تلمّس مرجعية النص، على اختلاف مرامي هذه المحاولات وتصوراتها، من مبدأ مشترك هو فك الارتباط بين النص ومؤلفه، جزئياً أو كلياً، كأنما كان حضور المؤلف عقبة في وجه تجديد المرجعية، بل أيضاً عقبة أمام حملة تحرير النص لإعطائه فرصة اختيار مرجعيته العضوية المنبثقة من خصوصيته.

2- اتخذت عملية فك الارتباط طريقين مختلفين بل متعاكسين، وذلك على النحو التالي[1]:

---

[1] ربما نُسيت في غمار هذه التطورات الصيحة المبكرة جداً للشاعر الناقد ت. س. إليوت (1909م) في موضوع الفن اللاشخصاني (impersonal art)، الذي أصرّ في دعوته إلى المعادل الموضوعي (objective correlative) على أن القصيدة لها حياتها الخاصة وقوانينها الداخلية، وأن قراءة القصيدة تنسي كل ما هو خارجها بما في ذلك الشاعر، ذلك أن عملية التذوق الفني هي تعامل مع العمل الفني نفسه وليس مع مبدعه. وقد استشهد إليوت بفورستر الذي كان من أول الدعاة إلى (إغفال الأسماء في الأدب): ((ولست أقول إن الأدب لا ينبغي له أن يوقع بل أقول لا حاجة به لأن يوقع، ولنقل إن الأدب يخطو دائماً نحو ذلك الاتجاه ويقول بتأثيره: أنا الموجود في الواقع لا مؤلفي)).
انظر: الخطيب: جوانب....، ص 418 وما قبلها من الفصل السادس ((مفهوم المعادل الموضوعي)).

- تمثلت الخطوة الأولى بتوسيع المرجعية الخارجية في محاولة لتحرير النص (ولو جزئياً) من سلطة منتجه من خلال توسيع دائرة المرجعية لتصبح سلطة المجتمع أو الطبقة أو البيئة، أو الدين والإيديولوجيا، أو المعرفة والعلم. وهذه الاتجاهات جميعاً لها جذور قديمة ولكن هذه الجذور لا تتمتع بالإصرار النظري الذي بنيت عليه الاتجاهات الحديثة. وكان أقوى هذه الاتجاهات في نزع مرجعية المؤلف هو اتجاه الواقعية بفرعيها الطبيعي وهو الأضعف، والإيديولوجي وهو الأشد تحديداً والأكثر تصميماً والمتمثل في **الواقعية الاشتراكية،** حيث حددت مرجعية الأدب في هادفيته نحو بناء الغد الأفضل للجماهير الكادحة. ولا ينطبق هذا الحكم على الواقعية الانتقادية التي ظلت رؤية المؤلف فيها بارزة وحقوقه محفوظة.- تمثلت الخطوة الثانية بالانكفاء على المرجعية الداخلية، أي إجرائية إماتة المؤلف وبتر سلطته إطلاقاً، وكذلك بتقليص دور الإطار، والتركيز على **المرجعية الداخلية**: لغة النص وتركيبه وسياقه ورموزه. وهنا بلغ النص أوج سلطته ودخل الفكر النقدي في أسطورة (النص /السيد) الذي لا ينازع، وتبوأت المرجعية اللسانية السيميائية مركز الصدارة، وقدّمت منحى علمياً جاداً لتفكيك النص من خلال الإحالات الداخلية ومصطلحاتها المتوالدة التي غدت موضع تخصص ضيق. وقد ساعدها على شق طريقها إيغال المذاهب السابقة كل في اتجاهه:

الأرسطية : المنطقية والمعيارية.

الكلاسّية : النقاء اللغوي والقوالب الجاهزة.

الاتجاهات الرومنتية والنفسية: التركيز على ذاتية المبدع (على من قال لا على ما قيل) ووضع النص في المرتبة الثانية.

الاتجاهات الاجتماعية: التركيز على الإطار الاجتماعي والطبقي وانعكاس الظروف في مرآة الذات المرهفة (الإيديولوجيا المنظمة لهادفية الأدب).

3-وطوال النصف الثاني من القرن العشرين ظلّت تتصاعد سلطة النص (اللغة والتركيب) فوق كل سلطة أخرى. واستقل النص كائناً قائماً بذاته منسلخاً في مرجعيته عن مبدعه وعن إطاره، ومحيلاً على ذاته بلغته ودوالّه ورموزه. ونظراً لتعدد الآراء والاجتهادات وتداخلها، رأينا بعد قراءات متنوعة أن نلخص موضوع المرجعية الداخلية من خلال المقال التالي (سيميائي أورثوذكسي) المبني على جملة استخلاصات حول موضوع المرجعية بالذات؛ مع التقيد بلغته ما أمكن:- النص الأدبي نظام إشاري دال، وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء، وهي وسيلة التواصل ومادة النص، وغاية الجمال.

- صيغة اللغة تحدد الأنظمة السيميائية جميعاً، وهي المبدأ والمعاد، وهي "بيت الوجود"، والكتابة عن الوجود في النص هي إعادة لصوغ الوجود.

- النص الأدبي يظل غير منجز ما دامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعاً لتعدد قراءاته.

- بقدر ابتعاد الدوال عن مرجعياتها في سياقاتها الأدبية المنزاحة، تتحقق أدبية النص، وما يتبعها من إثارة المتعة والإدهاش في المتلقي. وهكذا لا يمكن الوصول إلى معنى محدد أو قصدٍ مضبوط وقطعي ويقيني.

- إن سر كينونة النص الأدبي هو المعنى ومعنى المعنى، ولذلك كان البحث عنه هاجساً سيميائياً تغنيه القراءات المتعددة للنص. وبذلك تعمل هذه القراءات السيميائية على تحرير النص من

استبداد المواضعات اللغوية ومحدودية المرجعيات التوصيلية النفعية، وخرق النظام اللغوي في محاولة لتشكيل نظام خاص له شخصيته وإغواؤه، وله طاقته في الإيحاء والإثارة (لذة النص).

- وهكذا يتجلى الاختلاف بين النص الأدبي والنص غير الأدبي بطاقة النص الدلالية التي تكثف معنى المعنى فيه **وتجعله مفارقاً لمرجعيته**، فلا مرجع له إلا ذاته، لأنه لا يلتزم بسمة توصيلية عادية. - ومن هنا تنتفي سلطة القارئ على النص، وإنما النص يفرض سلطته في الصورة التي يريد[1].

وأخيراً إذا أضيف إلى ما تقدم انتفاء سلطة المؤلف التقليدية وسلطة الدلالة المعجمية، يصبح النص هو السيد المطلق، وتصبح وظيفة المتلقي من قارئ وناقد، هي التعامل السيميائي مع نظام التشفير النحوي والدلالي والتداولي تفكيكاً وتحطيماً وتأويلاً وإعادة بناء، وصولاً إلى الروض الناضر الغرب البعيد عن المتناول، على نحو ما كان يدعو إليه أبو تمام.

على أن هذه السيادة النصية، على الرغم من أهمية إسهامها في تعمق أسرار النص، وقعت في جملة مآزق أهمها:

- مأزق الشكلانية الخالصة: النص بنية أو تركيب، أو نحو؛ أي فصل النص عن الوجود، وتركه قائماً في فراغ الشكل وفضاء اللغة.

- مأزق تعدد الآراء والاجتهادات وتفرّعها، وتعديلاتها المتصلة والمتضاربة.

- فيض المصطلحات اللسانية والبنيوية والسيميائية والحداثية والمابعدية، حتى أصبح التعامل مع النص علماً خاصاً جداً يئن

---

[1] نور الدين السد: "مفارقة النص الأدبي لمرجعه"، في: **السيميائية والنص الأدبي** (أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها)، الجزائر، جامعة عنابة، 12-1995/5/17م: 187-193.
ويثير هذا المقال ملاحظات وتساؤلات وقد يقع في تناقضات، ولكنه يبقى من أوضح ما وقعت عليه في باب المرجعية الضيق.

تحت وطأة المصطلحات المعقدة التي تتوالد منها يومياً مصطلحات جديدة، وتكون النتيجة حصر التعامل السيميائي مع النص بحلقة محدودة من النقاد والأساتذة المتخصصين.
ومن زاوية المرجعية لا تساعد هذه المآزق الثلاثة على تركيز مرجعي يحظى باتفاق عام، بل حتى باتفاق المتخصصين في نطاقه الضيق. - وإلى جانب ذلك، ظهرت نظريات القراءة وشراكة المتلقي، وأعطت بعداً جديداً للمرجعية، وتضاربت الآراء بين القارئ الضمني والقارئ النموذجي (الاجتماعي)، والقارئ الناقد، وذلك مقابل موت المؤلف وطمس دور الذات المبدعة وعالمها المائج. وزاد ذلك من تبديد بؤرة التركيز في المرجعية والاتجاه إلى ما يشبه اللامرجعية، وهو اتجاه يكاد يشبه أو يوازي اتجاه اللاتمركز أو اللامركزية (decentralization) في النص المفتوح (جاك دريدا). والجدير بالذكر أنه خلال زيارته منتصف عام 2000م إلى مصر، أوضح دريدا في محاضراته ومناقشاته أنه بولغ في كلامه عن اللاتمركز، بل إنه لم يكن ضد التمركز في النصوص.
والأغلب أن كل خطوة تعتبر تقدماً في التقرب من النص الذي حارت البرية فيه، لكن المشكلة تبقى في **الإلغائية**. وفي وسط هذا الخضم المتلاطم، ومع دخول عصر المعلوماتية والحاسوبية والسبرانية والتقانة الذكية، آن الأوان لأن نتساءل: هل يمكن أن ترجعنا المعلوماتية إلى فضيلة التكاملية وسعة أفقها؟ أم أنها ستقوض كثيراً مما تقدم من نظريات واجتهادات توصلاً إلى فهم للمرجعية مختلف عن كل ما سبق؟ إن هذه التطورات لابد أن تطرح على النقد والأدب أسئلة مثيرة توصلاً إلى آفاق جديدة.
ونأمل أن نتلمس جانباً، ولو مبدئياً، من هذه المساءلة في النقلة التالية.

خامساً : مشروع هايبرتكست لتطور المرجعية

مدخل :

من المأمول أن يكون قد اتضح فيما تقدم من البحث التفريقُ بين ما يمكن أن يسمى المرجعية العامة أو الخارجية أو الإطارية للنص الأدبي، وبين المرجعية الداخلية، ولاسيما بالمفهوم اللساني والسيميائي.

وبما أن الموضوع واسع متشعب وممتد تاريخياً، ولا يمكن الحديث عن خريطته الحاضرة بمعزل عن تراكماته التاريخية، فقد برزت ضرورة رسم خارطة مركزة لتطورات (مرجعية / مرجعيات) النص الأدبي وصولاً إلى الوضع الراهن في العصر الحديث. وهنا أسعفت تقنية النص المفرع (hypertext) - ولو بصورتها المبسّطة – في تقديم صورة دائرية وغير سطرية لتفاعلات العوامل التي أثرت في تطورات مرجعية النص ومدى تعقيد هذه العوامل، ابتداء من الموهبة الفردية والظروف النفسية، إلى الشروط الاجتماعية والبيئية، إلى التقليد الأدبي المهيمن، إلى تطورات فهم الظاهرة اللغوية نفسها، ثم إلى الإطار العام لمناخ الثقافة العالمية والإنتاج الأدبي المعاصر... كل ذلك إلى جانب بيان تقاطعات هذه العوامل مع الانتماء العقَدي والإيديولوجي، وثنائيات تضاد مفهوم وظيفة الأدب مع مفهوم طبيعة الأدب، وأخيراً إلى التقاطع الحاد لكل هذه الموجات الصاخبة مع العاملَيْن المؤثرَيْن الجديدين في نهايات القرن العشرين وهما:

- جماليات التلقي والوعي المتزايد بدور القارئ المفترض في مرجعية النص.

- الدور المتعاظم للمعلوماتية وثورة الاتصال في خلق مناخ الذات الاجتماعية من جهة، ومن جهة أخرى مكمّلة للأولى، دورُ الحاسوبية والمغامرة التكنولوجية في هزِّ مرجعية الخيال الأدبي، والتحريض على نشوء آليات جديدة لإنتاج النصوص ربما تحمل

معها مرجعيتها النوعية؛ وقد تنتقل بالمرجعيات والإحالات الداخلية للسانيات والسيميائيات إلى مرحلة نوعية جديدة.
وفيما يلي مشروع تخطيط لهايبرتكست المرجعية، وسوف تتبعه مؤشرات لقراءته. والمعلوم أن النص المفرع هو مصطلح جديد لمفهوم قديم، بدأ يتردد على الألسنة منذ منتصف الستينات وتصاعدت أهميته مع التطورات السريعة للحاسوبية، وأخذ يشق طريقه إلى حيز الفعل والتطبيق من خلال منظومات عاملة بشكل أساسي عن طريق الحاسوب، ولكنها غير محصورة به.
وقد صاغه عام 1965م تد نلسون (Ted Nelson) في أمريكا لوصف الوثائق التي يقدمها الحاسوب معبّرة عن البنية غير السطرية (non-linear) للأفكار بوصفها خروجاً على الصيغة السطرية المعتمدة في الكتب والأفلام والكلام المنطقي.
وقد تتابعت منذ أوائل ثمانينات القرن العشرين، في الغرب طبعاً وفي أمريكا بوجه خاص، تعريفات متعددة من زوايا مختلفة لمصطلح النص المفرّع، ولعل أفضلها هو التعريف الدقيق الذي أوردته موسوعة مايكروسوفت إنكارتا من زاوية علم الحاسوب، عام 1994م. وفيما يلي ترجمة دقيقة لهذا التعريف:
((النص المفرّع (Hypertext) في علم الحاسوب هو تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات يوصل فيها النص والصور والأصوات والأفعال معاً في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص أن يتصفح (browse) الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات، وهذه الوصلات تكون غالباً من تأسيس مؤلف

وثيقة النص المفرّع، أو من تأسيس المستعمل، حسبما يُمليه مقصد الوثيقة))1.

وتعتبر النصوص الحالية المتوافرة في الحواسيب والبرمجيات مرحلة مبدئية لتصورات نصوص أوفر مرونة وتفرعاً في المستقبل غير البعيد2.

[1] انظر النص الأصلي لتعريف النص المفرّع hypertext، في موسوعة مايكروسوفت إنكارتا (1994م).

“Hypertext,” Microsoft ® Encarta. Copyright © 1994 Funk & Wagnalls Corporation.

[2] حين بدأت، منتصف التسعينات، بمداولة فكرة النص المفرع، كان عليّ أن أشرح الفكرة بمنتهى التفصيل وكان تقبلها محدوداً. واليوم بعد مضي بضع سنوات أصبح مستعملو الحاسوب لا يحتاجون إلى شرح. وقد ورد التعريف السابق على سبيل التحوط والتدقيق في أصل المصطلح، فيرجى المعذرة من الذي قطعوا شوطاً في هذا المجال.

نص مفرّع (هايبرتكست)

مكونات مرجعية النص الأدبي حتى نهاية القرن العشرين

مؤشرات لقراءة النص المفرع

- تُمكن قراءة خارطة النص المفرع من أي نقطة مطلوبة.
- الدوائر تتسع تدريجياً لتدل على التطورات التاريخية في تعاقبها النسبي، ويعتبر المقطع الأعلى (المثلث الأول رقم 1) هو الأساس وتليه تفصيلات وإضافات في (المقطعين 2و3). أما (المقطع 4) فهو يشير غالباً إلى التطورات السلبية أو المتراجعة لكل دائرة مع تدرج الاقتراب من العصر الحديث.
- يلاحظ أن الدائرة الأوسع هي الدائرة الاعتقادية ومفهوم الرسالة الأدبية (وظيفة الأدب)، وهي تؤثر بنسب متفاوتة جداً في كل الدوائر الأخرى سلباً أو إيجاباً.
- السهمان القاطعان يمثلان أحدث التطورات الطارئة حتى نهاية القرن العشرين، وهما جماليات التلقي ودور القارئ من جهة، والدور الفعلي أو المرتقب للمعلوماتية وثورة الاتصال من جهة أخرى في مفهومات الذاتية والخيال الأدبي وبنية النص وبالتالي مرجعيته.
- تحتاج قراءة النص المفرع إلى شيء من الصبر، ولكنها مجزية بالنتيجة؛ لأنها تعطي الصورة الشاملة تزامنياً وتعاقبياً وتجزيئياً في وقت واحد، ولاسيما إذا تذكرنا أن هذه الدوائر من المرجعيات العامة هي أيضاً نتيجة لعوامل فكرية واجتماعية وإيديولوجية وتكنولوجية، متداخلة ومتضاربة، وهذا ما يسبب التعقيدات المرجعية للنص التي ظلت دائماً موضع خلافات وسجالات ونظريات متعارضة سواء من خلال سُنن التغير والتجديد، أم من خلال اختلاف المواقع الاجتماعية والسمات الخاصة للتقليد الأدبي واللغوي. والنص الحاسوبي هو أقدر من غيره على استيعاب هذه التداخلات والتشابكات.

تعتبر المحاولة الحالية مجرد خطوة مبدئية لتوظيف النص المفرع في دمج التعقيدات والتضاربات مع سياق التطورات

التاريخية. والمأمول أن تتطور هذه البذرة إلى إعداد نصّ إلكتروني يتصف بالمرونة ويساعد على الانتقال من نقطة إلى أخرى، وعلى متابعة تفريعات المشكلة من خلال أكثر من بُعد واحد. ويقتضي ذلك عملاً تقنياً تخصصياً في الإعداد. وإن مجرد القراءة السريعة للعناوين المطروحة في المشروع الحالي تكفي لإعطاء المتلقي فكرة عن تعقيدات موضوع المرجعية إلى درجة يصعب على الكتابة السطرية أن تستوعبها.

ومن شأن إدراك جسامة هذه التعقيدات أن يؤدي إلى تناول الموضوع بحذر شديد وعدم الاستهانة بتعددية جوانبه، وربما بما ينتظر المرجعية الأدبية من اضطراب في المستقبل القريب نتيجة لتعاقب النظريات النقدية وانغلاق الكثير منها على الذات، وكذلك نتيجة لتداخلها مع التطورات المعرفية والتقانية المتلاحقة.

سادساً: المعلوماتية تؤزم إشكالية المرجعية، فهل من مخرج؟

إن الدخول المتسارع للمعلوماتية الحاسوبية في مجال التنظير الأدبي والنقد والإبداع يبشر (أو ينذر) بتطورات كبيرة الشأن في فهمنا للظاهرة الأدبية ومقدرتنا على تجسيد هذا الفهم ونقله إلى مستوى الواقع الافتراضي (virtual reality). وفي ذلك يقول جورج لاندو :

" إن التوازيات بين النص المفرع الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدة نواح، ربما كان أهمها أن النظرية النقدية تحمل علائم التنظير للنص المفرع، وبالمقابل يحمل النص المفرع علائم تجسيد النظرية الأدبية ورَوْز جوانبها، ولاسيما ما يتصل منها بالنصّية، والسردية، وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما. وباستخدام النص المفرع، سيحظى المنظرون – وربما قد فعلوا الآن- بمختبر لتفحص أفكارهم. إن تجربة قراءة النص المفرع أو القراءة من خلاله كفيلة أن توضح أشدّ الوضوح عدداً من أهم أبرز أفـكار النظـرية الأدبيـة، وكما يشير ج.

دايفيد بولتر (J. David Bolter) في أثناء إيضاحه لمدى تجسيد النصية المفرعة لمفهومات ما بعد البنيوية عن النص المفتوح: ما يبدو غير طبيعي في الطباعة يصبح طبيعياً في الوسيط الإلكتروني، ولن يحتمل في القريب العاجل أي نقاش، لأنه سيكون ماثلاً للعيان"1.

وهكذا نرى أن كلمات رولان بارت وميشيل فوكو عن النص المفتوح تشبه تماماً كلمات تيد نيلسون وجورج لاندو، هنا نظرية وهناك تجسيد وتفعيل. إلا أن هذا التوازي ليس نهاية المطاف وإنما وراء الأكمة ما وراءها. فمن الطبيعي أن تنبثق عن الممارسات المفرعة جماليات جديدة ونظرات أدبية متنوعة، من شأنها أن تؤدي إما إلى تأزيم وتفاقم إشكالية مرجعية النص – وهذا ما ينتظر أن يحدث في المنظور القريب_ وإما إلى شيء من الانفراج والإضاءة للمرجعية من خلال الفيض الحرّ للمعلومات ودينامية المرونة الحاسوبية وعالميتها، وهذا غير مستبعد في المرحلة الثانية. ومن أجل بيان خطورة الموضوع وتعدد احتمالاته وأهمية الأسئلة والمسائل والملابسات التي ينتظر أن تبرز في المستقبل القريب، نقدم مقارنة عينية مركزة يؤمل أن توضح الفروق الأساسية بين النص السطري المعتاد والنص الإلكتروني المفرع (hypertext)، وعلاقة ذلك بأفكار النظرية الأدبية المعاصرة، وتوسيع دائرة مشاطرة الجمهور، أي توسيع المشاركة في تصور المرجعية، إن كانت هناك ضرورة للمرجعية في ظل التفلت الفكري والأدبي المتزايد.

وينبغي عند استعراض المقارنة التالية أن نتصور أية فرصة ثمينة يعطيها النص المفرع لمشاركة القارئ العام والناقد في تشكيل النص الأدبي من خلال دينامية الحاسوب ومرونته من

---

[1] انظر: George P. Landow: Hypertext 2.0, Baltimore-London, 1997: 2.

جهة، ومن جهة أخرى أية متعة مجسمة يمكن أن تتحصل لدى مستعمل الحاسوب من خلال لعبة المشاركة في (قراءات) النص الإبداعي التي تتم في أحيان كثيرة بتعاون مع منتج النص الأصلي، وكذلك من خلال جلسات الحوار الجماعية التي يحررها الوسيط الإلكتروني من الشكليات والإحراجات التي ترافق الحوار العادي. وهنا طبعاً يتحرر النص نهائياً من سلطة المؤلف تحقيقاً لحلم النظرية الأدبية المعاصرة، وربما برضا المؤلف نفسه، كما قد يتحرر من أية مرجعية ملموسة.**النص بين السطرية والحاسوبية ومعضلة المرجعية الداخلية**

النص المفرّع (الإلكتروني)	النص السطري (أي المخطوط أو المطبوع)
متحرر من سلطة السطر أصلاً ومستفيد من دينامية التكنولوجيا، وقدمت له الكتابة الإلكترونية فرصة للمرونة لا حدود لها.	مقيد بسلطة السطر والتكنولوجيا الصارمة للكتاب – ووسائل النشر الراهنة
متحرك ومتعدد الوسائط والحواس.	ذو بعد واحد هو البعد البصري أو السمعي.
يفجر الفكر والإبداع، ويحقق حلم النظريين بالنص المفتوح، وهو أقرب إلى مشاكلة البيئة الطبيعية للتفكير والإبداع.	يؤطر عملية الفكر والإبداع ويأسرها، وهو تاريخياً مطية الفلسفات المنطقية العقلانية.
متطور وفي حالة تشكل دائم، افتراضي وليس له وجود مادي محدد.	جامد وغير قابل للحركة وخاضع للتأطير المادي بسبب قيود آليات الطباعة.
إمكانات التصغير والتكبير وطلب الانتظار منه متاحة بسهولة لمستعمل الحاسوب.	يصعب التحكم في حجمه من خلال التقنيات المتاحة للقارئ العادي.
منفتح على النصوص الأخرى ومتصل بها دون حواجز من خلال التسهيلات الإلكترونية، أي يمكن أن يوجد معها في وقت واحد على الشاشة من خلال النوافذ والاستدعاء والوصلات. (العلاقة تزامنية ومفرّعة)	منعزل شكلياً عن النصوص الأخرى حتى تلك التي توالد منها، ولا يستطيع أن يتزامن معها. (العلاقة تعاقبية وذات بعد واحد)
من السهل استدعاؤه كلياً أو جزئياً أو تكراراً، أو مطابقة جملة بجملة.	في أحسن الحالات يمكن أن يستشهد به (يستدعى) من خلال تمزيقه أو اجتزائه.

النص المفرّع (الإلكتروني)	النص السطري (أي المخطوط أو المطبوع)
من السهل استدعاؤه كلياً أو جزئياً أو تكراراً، أو مطابقة جملة بجملة.	في أحسن الحالات يمكن أن يستشهد به (يستدعى) من خلال تمزيقه أو اجتزائه.
تأليف فردي أو جماعي مع فرص مشاركة مفتوحة نوعياً وكمياً للجمهور المتلقي.	محصور بمؤلف فرد مع احتمال شراكة محدودة العدد جداً (غالباً مؤلفان وعلى الأكثر ثلاثة).
مفتوح عملياً وشرعياً لتفحص المتلقي/المستعمل وتدخلاته، على سبيل التعديل والإضافة إلى جانب التأويل.	مغلق شكلياً على المتلقي، والمتنفس الوحيد له هو التأويل، ولاسيما من خلال النظريات الحديثة.
معضلة تخوم النص وحرمته وحقوق الملكية الفكرية تثير تساؤلات ومخاوف وجيهة.	مشكلة كيان النص وتخومه محلولة نسبياً، ومعها حقوق الملكية الفكرية.
انفتاح النص وضياع تخومه يضيف معضلة حادة في مجال المرجعية، ويبدو أن تكوينه المرن مضاد للمرجعية بالطبيعة. (لم يطرح الموضوع بعد لأن المرجعية فعالية لاحقة وتراكمية، وفي النص المفرع تتداخل المرجعية مع تقنية الوصلات، ومفهوم تدخلات المتلقي/المتلقين، ونزعة التأليف الجماعي)	مرجعية النص السطري التقليدية كانت قوية واضحة الحدود. وفي العصر الحديث انتقل التركيز إلى المرجعية الذاتية من خلال تركيبه النحوي والدلالي والسياقي (أنجز الكثير في هذا المجال على الرغم من تعدد الاختلافات وتداخل المصطلحات وكثرتها وتضاربها).

وهكذا تستمر التفاعلات، وتتوالد الأسئلة، وتتفاقم البلبلة، وتبقى الضحية الأولى من خلال مجمل التطورات هي المرجعية. وما ذاك بمستغرب في عصر التعددية واللايقينية واللهاث وراء مغامرة الكشف والابتداع.

وحسب هذه المقالة أن تقف عند حد بيان أبعاد المشكلة المطلة مع تزايد الاعتماد على الكتابة الإلكترونية، وأن تعترف بصعوبة

الاجتهادات والتفسيرات في ظل تطورات متوالدة باستمرار، قد تؤدي في النهاية إلى السؤال الأشد خطورةً والذي يمكن وضعه في الصيغة التالية:

-هل ستكون هناك أصلاً مرجعية ما للنص الأدبي في خضم التطورات المقبلة؟ وإذ تُفقد المرجعية من النص أو تتقزم، هل تبقى ماهية النص على حالها الذي عرفته البشرية منذ أقدم الأزمان أم سيتوالد مخلوق أدبي جديد يواكب الفضاء المغزو ونظام / لا نظام الجينات المنتهكة أسرارها؟

-هل من المستبعد في هذه الحالة أن تستطيع التكنولوجيا الذكية توليد حل لمعضلة المرجعية عجزت عنه حتى الآن النظرية والإيديولوجيا؟

-أخيراً : هل يجوز أن تبقى المؤسسة الأدبية قابعة في حصونها المنزوية وبروجها المشيدة والنار من حولها في غلواء تأججها؟

آفاق الإبداع والحرية في عصر المعلوماتية دراسة من منظور فلسفي وجمالي

الدكتور رمضان بسطاويسي محمد

الحرية والإبداع

الحديث عن الإبداع، يعني تجاوز أدبيات الفكر الفلسفي التي تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقلي، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التي تعبر عن أنطولوجيا، بل هي فعل، وهي بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلاً أيضاً، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود. وإذا كان الإبداع فعلاً للتحرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبي بين المبدع وذاته ومجتمعه، وأدائه، فهذا هو جوهر الحرية1، ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف، والموضوع الذي نريد أن نعرفه، في حين أن الحرية لا يمكن أن تدرك إلا في صميم الفعل، الذي تمارس به وجودها، وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع فالحرية بمعناها العميق – الأنطولوجي هي إبداع الإنسان لنفسه، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل والإبداع فعل التحرر ذاته، الذي يتجسد في علاقة بين الإنسان والوسائط التي (يفعل) من خلالها، والحرية بهذا المعني شرط (أولي) كما أن الإبداع شرط لكي تصبح أفعالنا ذات طابع حر، وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها في (الحداثة) بالمفهوم الفلسفي الذي يجاوز (صورة الحياة) السائدة التي تكرسها أدوات الاتصال في المجتمع.

ويتناول الفكر المعاصر قضية (الحرية) من خلال (التاريخ)، على أساس أن التاريخ يجسد أفعال الإنسانية في سعيها نحو التحقق، والصورة الأولى للحرية التي اقترنت بها في التاريخ،

---

[1] زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة 1971م ص30.

هي الحرية بالمفهوم السياسي، حين استشعر الإنسان أن النظم الاقتصادية والسياسية، تحد من أفعاله، ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة في الفكر الغربي لوجدنا أن الحرية كانت نتيجة المطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة، ذلك أن الدولة والكنيسة تدخلتا في كل مظهر من مظاهر الحياة، في العقيدة، وفي السلوك اليومي على حد سواء، وامتد نفوذهما إلى العلم، والفن، وأشكال الحياة المختلفة.

وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية، فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم، وإذا كان الإنسان في الغرب ظفر بالتحرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة، فقد بات عليه مواجهة " عقل جمعي في الدين والعلم "، يعبر عن نفسه في تنظيم أشكال السلطة المختلفة في المجتمع، هذا العقل الجمعي يرسخ ثقافة ما، تحد حرية الفرد في الانعتاق من أسر هذه الثقافة التي تتجسد في صورة الحياة التي يصدرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال.

وقد ارتبط معنى الحرية – في هذا الإطار التاريخي – بالسعي نحو القوة، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة، والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً، بل قوة مؤثرة في خلق أعمال معينة، بمعنى أنها توزيع للقوى الاجتماعية فالحرية ليست أمراً فردياً، وإنما هي مسألة اجتماعية، ولها مظاهرها السياسية، والاقتصادية والتربوية، والنفسية، والخلقية، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة، والضرورة هنا تعني أن الحرية تتحرك في حدود الممكن، أي في حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل، وقد ظهر واضحاً في معالجة كل من سبينوزا (1677م)، وهيجل (1831م) للحرية، أما نيتشه

ودلتاي واشبنجلر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير[1]، فالوعي بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية، فالحرية لا تطابق المعقول، بل إن الوعي بالمصير يجعل الإنسان / المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً، فللحرية حدود هي بعينها شروطها، وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة، فالشاعر لابد أن يعرف قوانين اللغة التي يكتب بها، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة.

وهذه عقبة لا بد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها، ولكي نحقق الحرية لابد أن نعي أن الضرورة مرتبطة بالزمان، فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض، حتى نصل إلى مرحلة الوجود الضروري، التي فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمني عن حقيقتها الأزلية، وفكرة الوعي بالمصير والوعي الكلي ليستا سوى تعبير فلسفي عن تلك الضرورة الوجودية في صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية، أما الوعي بالمصير فهو ذلك الموقف الذي يجد الفنان نفسه فيه، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد في عالم آخر أن يكون موجوداً آخر، ولذلك تستحيل الإرادة إلى مصير من خلال الأفعال التي تقود الفنان إلى الوجود، وتتولد لديه الضرورة الخاصة في مقابل الضرورة العامة، حيث تفرض الأولى شروطها عليه، لكي يكون حراً، فالفنان يكبل نفسه بقيود هي شروطه الخاصة لكي يقاوم بها الشروط العامة التي تفرض عليه من الخارج، ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين

---

[1] ظهرت فكرة الوعي بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو في البداية ثم بعثت هذه الفكرة في شعر هولدرلين (Holderlin) وبعض الشعراء الألمان في القرن التاسع عشر، والوعي بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة، والضرورة هنا تعني شروط الحرية التي تتحرك وفقاً لها، ونجد أن لفكرة الوعي بالمصير حضوراً قوياً لدى جورج لوكاتش، وهي الفكرة التي استخلص منها الوعي الممكن والوعي المجرد، انظر في تفصيل ذلك: رمضان البسطاويسي علم الجمال لدى جورج لوكاش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1991م.

يقرر أن الحرية المطلقة سلب محض، بمعنى أنها عدم وموت، والحرية تعبر عن نفسها في جدل الإثبات والنفي، وهذا يعني أن الحرية في الإبداع ليست هي التلقائية والعفوية، وإنما يقوم الوعي بدور خلاق في تقديم مقاصد الفنان، وفكرة الوعي الكلي وفكرة المصير، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليعبر عن مجتمعه، ويستشرف صوراً جديدة، في التفكير والسلوك والحياة، فالحرية تقوم على المعرفة، لأن الجهل لا ينتج حرية، فالفنان الذي يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعي بمصيرها، وكذلك الذي يجهل قوانين المادة التي يستخدمها في الإبداع لا يستطيع أن يسيطر، ومن ثم لا يستطيع أن يكتسب حريته، وحين قال هيجل: "إن الحرية معرفة الضرورة" كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة.

أما الماركسية فقد أكدت على هذا المعنى، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة، وإنما هي معرفة تلك القوانين والاستفادة منها في تحقيق أفعالنا، الحرية هي تلك الإمكانية ـ المتولدة عن المعرفة ـ التي يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة، وبالتالي فهي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به، والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة، وبالتالي فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها، وكل خطوة في سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان.

الحرية إذن معرفة وسيطرة، وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة، هي عملية التحرر، ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعي والحرية إلا إذا عمل على إضفاء الطابع الإنساني على الطبيعة، عن طريق السيطرة عليها، والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم (المجال) الذي تتحرك فيه، فهي لا توجد إلا في مواقف أو

ظروف معينة وهذه المواقف هي الشروط التي تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها، والحرية الواقعية هي تلك التي تحقق نوعاً من التبادل بين الذات والعالم، والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التي تقوم بين الذات والعالم، لأنها تستند إلى العالم وتنبثق منه، وهي لا تعرف الانفصال المطلق، بل تتحدد باندماجها في الأشياء والعالم، والحرية تلاق وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج، وحوار متصل مع الأشياء والآخرين[1]، فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة تعمل على نفي الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى، فالاستقلال النسبي يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة في رفض صورة جديدة للواقع، وهذا يتم بالانفتاح على الماضي عن طريق اكتشاف ما تنطوي عليه الذات من إمكانيات، لكي تقدم صورة للحياة في المستقبل تحقق تحررها، في بناء قيمي.

وإذا كانت الحرية متداخلة في الإبداع، فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية[2]، ولذلك فإن درس الإبداع ينتمي إلى دراسات علم الجمال، ذلك العلم الذي يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً، والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفني، سواء تذوقه أم نقده أم إبداعه، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفني لدى المتذوق / القارئ، والمبدع، والناقد، وبالتالي فإن الإبداع، لدى كل منهم، يعني الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات

---

[1] انظر في معارضة ميرلوبونتي للحرية المطلقة عند سارتر في كتابه: (المرئي واللامرئي) ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987م.

[2] تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكري الإسلام هو: "إرادة تقدمتها روية مع تمييز" والفعل هو ما يصدر عن الإرادة: انظر في تفصيل ذلك: مفهوم الحرية في الفكر العربي المعاصر: منية الحمامي مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 78-79ص 35-47.

الحرية: هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة في الوعي يصدرها المجتمع في سلم التسلطية حتى يتسلط الإنسان على نفسه، ويعوقه هذا عن فعل الحرية / الإبداع، أو هل تنبع من الخارج في السلطة التي تتخذ شكلاً رمزياً يعبر عن نفسه في بنيات مستترة، نحاول هنا أن نكشف عنها، فالسلطة الرمزية هي سلطة لا مرئية ((ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها)).

والتأثير السلطوي الذي تمارسه هذه المنظومات الرمزية.

(الفن والدين واللغة)1 يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات. ويتحدد المعنى الموضوعي للعالم عن طريق إجماع الذوات التي تعطي للعالم بنيته، وتستخدم الأسطورة واللغة والعلم والفن أدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها – بوصفها أشكالاً رمزية معترفاً بها من قبل الجميع – مما يسهم في قمع القارئ والمؤلف والناقد، أي من يحاول الطابع السلطوي لهذه المنظومات الرمزية التي تعوق الإبداع إلا باكتشاف المنطق الداخلي لها، عن طريق إبراز البنية التي تتحكم في كل إنتاج رمزي، إن السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفي خاص، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعي يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان، والمكان والعدد، والعلة، يسمح للعقول أن تتفاهم فيما بينها، وتحويل هذا المعنى المباشر إلى صورة رمزية سائدة في وعي البشر أمر لا بديل عنه، لأنه يؤدي إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها، إن الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعي، فتقوم بتثبيت الواقع، لأن التضامن (المنطقي) الذي يعبر عن نفسه في الاتفاق حول

---

[1] بيير بورديو ((الرمز والسلطة)) ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية 1990م ص52.

دلالات الرموز، يؤدي إلى اتفاق أخلاق حول الموقف من الواقع، أي تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة في يد مصالح الطبقة السائدة1، ولا يصبح أمام القارئ، والمؤلف والناقد من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية، وليحقق حريته المفتقدة في المنظومة الرمزية التي شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها لكي تتضمن التواصل المباشر بين أعضائها، ولكي تميز نفسها من الطبقات الأخرى، وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الأيدلوجي للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع، وأهمية التقسيم والتصنيف في التفكير والإبداع، ونتيجة لسيادة هذه المنظومة الرمزية يتم تهميش الثقافات الطبقية الأخرى في المجتمع، فيبدو كأن المجتمع يقدم ثقافة واحدة، وذلك لنفي الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التي يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى في بعض الأمور، وتتشابه في بعضها الآخر.

والقمع يتم من تقويم كل ثقافة في المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التي نجحت الطبقة الحاكمة في جعلها منظومة رمزية، متفقاً عليها من قبل الجميع بوصفها أداة للتواصل، والمنظومات أدوات تواصل ومعرفة، تؤدي وظيفتها السياسية وإعطاءها صفة المشروعية التي تسهم في هيمنة طبقة على أخرى، ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزي الذي يتمثل في إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة2.

---

[1] نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التي تأتي من الغرب، بحجة فهم العصر دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب في الآخر، وبالتالي تفقد حريتها في إبداع ذاتها، وتقع في التبعية والتكرار والتقليد.

[2] بيير بورديو: الرمز والسلطة ص 56.

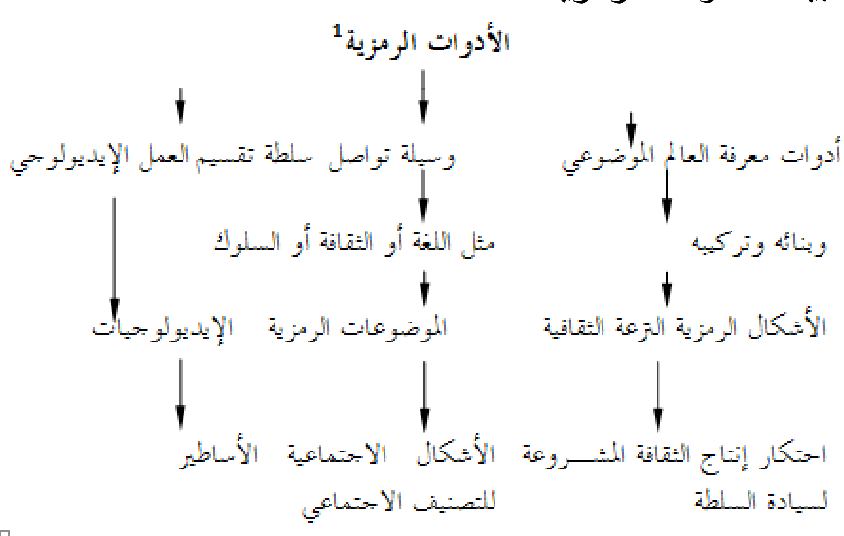
وتدخل مختلف الطبقات والفئات التي تتفرغ عنها في صراع رمزي للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعي الذي يكون أكثر ملائمة لمصالحها، " وباستطاعتها أن تدخل في ذلك الصراع، إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التي تعرفها الحياة اليومية، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين في الإنتاج الرمزي " ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية في الشكل.

وتحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية في تكوين المعنى، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد، وترسخ هذا المعنى الموضوعي شرطاً لقيام التواصل في المجتمع الواحد، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية، وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي، وتتحول السلطة الرمزية – من خلال الإجماع – إلى سلطة أيدلوجية تمارس العنف الرمزي، لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخرى في المجتمع، وتتباين المنظومات الرمزية إذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قله من المتخصصين، فمثلاً تحول الأسطورة إلى دين بالمفهوم الإيديولوجي، لا يمكن أن ينفصل عن تكوين قلة من المنتجين في شؤون الخطب والشعائر الدينية، وتقسيم العمل الاجتماعي يمكن أن يؤدي إلى سلب أولئك الذين ليسوا رجال دين أدوات الإنتاج الرمزي، التي يمارسون السيطرة من خلالها.

والسلطة الرمزية هي قدرة شبه سحرية، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها، إلا إذا تم الاعتراف بها، فهي علاقة تربط بين ممارس السلطة، وبين من يخضع لها وهي تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه، " إن ما يعطي للكلمات،

وكلمات السر، قوتها، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها، وهو إيمان ليس في إمكان الكلمات أن تنتجه أو تولده1.

وهذا يعني أن السلطة الرمزية هي سلطة تابعة، أي إنها شكل من أشكال السلطات الأخرى ومهمة الإبداع هي مقاومة هذه السلطة الرمزية، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها، لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها الاعتباطي ومن ثم الوعي بمنطقها الداخلي، آنذاك يمكن خلخلة الاعتقاد السائد، الذي يبدو كأنه بديهي، في كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعاً عليها من الجميع، وتلك هي مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوامن القوة في المنظومات الرمزية، للطبقات الأخرى والمخطط التالي يبين طبيعة الأدوات الرمزية:



2

---

1 المرجع السابق ص 60.

2 المرجع السابق ص 57 بتصرف عن عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة.

عناصر التسلط التي تعوق الإبداع

والسؤال الآن: هل يمكن مواجهة تغيب الهوية، أو عناصر التسلط التي تعوق الإبداع[1]؟

والإجابة: أن المعرفة هي أداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية في الواقع، والمعرفة ليست على إطلاقها، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة[2]، أي إننا نهتم بالطريقة التي تتولد بها المعرفة، فليس من المهم – في الإبداع – التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة، وما قد يتعلق بشيء آخر، وإنما المهم هو أن نتبين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة، ويتعلق الأمر إذن بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولاً لا فاعلاً، بمعنى أن نبحث عن معنى الشيء من خلال علاقته بالقوة التي تظهر فيه، فالمعرفة هنا ليست بحثاً في الماهية، فهذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا، وإنما التساؤل عن القوى التي تمتلك المعرفة، وبالتالي التي تحوز السلطة، ولقد بين نيتشه أن إرادة المعرفة هي إرادة قوة (Power)، وأن المعرفة قوة وتسلط، لأن وراء إنتاج المعاني أنها تقوم باختزال تلك القوى، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية التي تحد المعنى، والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيم التي حكمت هذا التاريخ، البنية التي وضعت المعاني، أطلقت الأسماء، أولت العالم ولونته، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة، صادراً عمن بيده، وتصبح استراتيجية هيمنة وتسلط، فالسيد هو الذي لديه الحق في

---

[1] الحرية والفعل في القرآن الكريم: أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنساني، مثل الصبر الجميل والفن هو فعل إنساني، وهو ما يعني أنه يتوجه العقل الإنساني إلى تحقيق صفة الجمال، والإبداع في القرآن هو إبداع الفعل، اليومي الحياتي، وإبداع الأعمال الفنية والثانية جزء من الأول وتتفرع منه.

[2] المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث في الحقيقة المطلقة فهذا وهم، وإنما الذات هي التي تخلع ذلك على الأشياء، ولذلك يقول نيتشه: ((إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذي يتمثل ويفكر ويرد ويشعر بحواسه... والذات... إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التي تصنع وتخلق وتفكر)).

إطلاق الأسماء، والقوى – في الواقع السياسي تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع السياسي – ولما كان معنى الشيء هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه، أصبح توليد المعاني وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة في المجتمع، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة1، والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار، ولذلك يصبح التفكير في السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التي بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول، أي إن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة، أو بالأساليب التي يتحول معها الأفراد إلى ذوات، أي السبل التي بها يوضع الأفراد وذواتهم، ويخضعونها لنظام خطاباتهم، بمعنى البحث في علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها في خطاب واحد2، ولذلك ينبغي أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صورة الحياة) التي تتشكل يومياً وتدخل بؤرة الصراع، وعدم اختزال السلطة في اليمين واليسار، لأن البحث في العلاقات والأساليب التي تكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التي تحملها الصراعات داخل السلطة، فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعي، بل تكمن في علاقات القوة التي تسيطر على المجتمع، واكتشاف هذا العلاقات، يجعل المبدع يمتلك الوعي بالتحرر من سلطان التسلط.

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثير لدى منتجي الفكر المعاصر، ولا سيما ميشيل فوكو، ودريدا، ويوروجين هابرماس، ولكننا نركز – هنا على علاقة السلطة بالإبداع ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذي يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من كل هو

---

[1] بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة، انظر في تفصيل ذلك، عبد السلام بن عبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1991م ص 146.

[2] مطاع صفدي: استراتيجية التسمية دار الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية 1986م ص26.

العملية الإبداعية، وبالتالي فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة، سواء عند القارئ / المتلقي، أو المبدع، أو الناقد، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلفت النتائج نظراً لكثرة العناصر التي تتداخل في هذه الخبرة، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التي يحللونها[1]. إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث في قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التي تجسد هذه الفنون، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبي وآليات المجتمع الاقتصادية في التبادل، وأنماط الرواية ونظريات البطل، ودورها في استخدام اللغة التي تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع المعاصر عن التنازل المجرد لقضايا الفن والإبداع الذي كان سائداً في علم الجمال التقليدي.

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية في تلقي العمل الفني والخبرة الجمالية عند المبدع، وقد رجح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع، لأن تجربة القارئ / الناقد هي تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع، كما أن قراءته للعمل الفني – تنطوي على عملية إعادة تركيب وبناء، ومن ثم خلق جديد للعمل الفني، بينما يميل علم الجمال التقليدي إلى التفرقة بين الناقد والمبدع، على أساس أن الاستقبال

[1] تناول جون ديوي موضوع الحرية من منظور اجتماعي وثقافي في كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعي Liberalism and social Action (1935م) والحرية والثقافة Freedom and culture (1939م) فالمعلم في المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة، بينما المدرسة الحديثة التي تسعى إلى الحرية ترى في المعلم عضواً في جماعة يعمل مع التلاميذ، ويؤدي وظيفة اجتماعية، ويشترك الجميع في تنسيق مشروع اجتماعي وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع إيجابي يشارك في العمل، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب. انظر: أحمد فؤاد الأهواني: جون ديوي دار المعارف القاهرة 1968م ص62.

والتأمل يغلبان على عمل الناقد، في حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان1.

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكي التي شكلت سلطة تعوق الإبداع، حتى تحول علم الجمال من علم معياري إلى علم وصفي، فعلم الجمال التقليدي كان يضع صورة ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني، بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية، ويهتم بتحليل عناصرها، ولذلك اختفت الصفة المطلقة في الأحكام، وحلت محلها السمة النسبية في التحليل والتقييم.

وأولى هذه النظريات الكلاسيكية التي سيطرت على التفكير الجمالي، ولا تزال تعمل آثارها فنياً، نظرية المحاكاة2، التي تهتم – في الأساس – بموضوع العمل الفني، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكي يتوقف عند الموضوع الذي يعالجه العمل الفني، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفني بوصفها تركيباً للموضوع، ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظريتها المطلقة للفن، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلي والأخلاقي في الفن بالعمل نفسه، ومعظم الكتابات التي حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن في الفكر العربي، قد اهتمت بهذه النظرية، نظراً لتأثر النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو، فترجمت أعمال أرسطو في الفن (كتاب الخطابة)، (وفن الشعر)3 إلى اللغة العربية أكثر من مرة، وهذا يبين إلى أي مدى مارست هذه

---

[1] يرى أنشتين Einstein في The World as I See it (1948م) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب وإنما وفقاً لضرورة باطنية أيضاً ص2.

[2] أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف - القاهرة 1989م، ص7 وما بعدها.

[3] هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو، أبرزها ترجمة شكري عياد وهناك ترجمة أخرى لإحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة.

النظرية (سلطة) في نظرية الفن. والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذي تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق، هذا بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالي، ويغيب هذا البعد المعرفي أو الفلسفي الذي يعكس رؤية سكونية للعالم عن الطابع المثالي في تطبيقاتها في النقد والإبداع، لأن المحاكاة في الفن هي محاكاة الموضوع الجمالي في جوهره وكليته، أي محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقي، وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التي قدمها أرسطو للإبداع الفني كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن في عصره، إلا أن رؤية أرسطو فهمت في الحضارة الهلنيستية على أنها شروط للإبداع بينما هي – كتاباته – ليست كذلك، ولذا جاء كتاب (فن الشعر) لهوراس1 ليضع قيوداً على الفن والفنان، إذا كان همه الرئيسي هو وضع قواعد للفن، وكيفيات محددة لآليات الكتابة، وبدلاً من أن تفتح الآفاق للفن، أغلقت كل الأبواب، ولقد كان الفكر الجمالي المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالي السابق، وهذا ما نجده في تحليلات هيدجر – على سبيل المثال – لكتابات أرسطو، حيث توصل إلى أن التفكير الجمالي هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية، والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه، في أشكال حضارية وثقافية إلى جانب الدين والقانون والفلسفة، ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين في تحقيق الجمال، وإنما تبحث في الجمال كما هو، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية دون أن تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفني2

---

[1] هوراس فن الشعر: ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

[2] انظر: Hegel: Aesthetics Lectures on philosophy of fine art: Trans T.m. Knox. Oxford University press 1975 Vo. IP 18.

وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفني، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذي الدلالة (Significant Form)، أي تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالي الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله، حجيتها في ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فني معين، ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسية معينة، وهي الألوان والأصوات والكلمات والكتلة، ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها، وقد أكد بندتو كروتشه (B.croce) ذلك، ويبين أن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن المادة الوسيطة التي يعمل من خلالها، فالحدس الفني لا يوجد إلا مرتبطاً بالوسيط المادي، مثلما لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلي1، ونلاحظ في النظريات التي سادت الفكر الجمالي فترة طويلة منذ العصر اليوناني حتى كانط، إن كل نظرية تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفني، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفني، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن، فمثلاً نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكي المعاصر لها، وتقوم الشكلية بتحليل الفن الكلاسيكي المعاصر لها، وتقوم الشكلية بتحليل الفن في حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسي، والسبب الذي يجعل هذه النظريات محدودة، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي، وإنما تحيلنا إلى خارجه، وهذه الإحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع في الفن، وإنما نناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع، وهو ما قد يتماس مع العمل الفني في بعض العناصر لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه.

---

[1] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1947م، ص41-55.

وقد حدث تحول مهم في الفكر الجمالي بعد ذلك، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العوالم الإنسانية في فهم الظاهرة الجمالية وموقعها من الحضارة المعاصرة، مع تأكيد تفرد العمل الفني وتكامله، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارئ والناقد. ويرجع هذا التحول في الدراسات الجمالية إلى جهود كانط (1724-1804م) وهيجل (1770-1831م) لأن كتاباتهما أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو، مثل: الشكل والمضمون في العمل الفني، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية، والجميل والجليل، وماهية الفن وصلته بالواقع، وطبيعة العمل الفني، والفن والإبداع وصلته بالواقع وطبيعة العمل الفني، والفن والإبداع الثقافي للأمة، وتاريخ الفن وتاريخ الوعي الإنساني، والموهبة وهل هي استعداد عقلي أم تراكم خبرة ومعرفة، وتحول علم الجمال من علم معياري أو علم وصفي[1]، مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الإستطيقية المعاصرة، إن تتطور إلى ما هي عليه الآن، إن رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن في سياق التعبير عن تنامي وعي الإنسان بذاته وواقعه، ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التي يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه، مما مهد لظهور مدارس متباينة في الفن، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعي والسياسي، مثل محاولة شارل لالو في كتابه (الفن والحياة الاجتماعية) الذي يفسر الفن في ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع[2]، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية في

---

[1] انظر:
Milton C. Nalm: Aesthetic Experience and its presupposition’s Harper & Brothers publishers New York. 1946 p. 144 -146.

[2] شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا - دار الأنوار - بيروت الطبعة الأولى 1996م ص106.

الفن مثل اتجاه جولدمان، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت، والبنيوية والسيميولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة.

الخبرة الجمالية

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى الملتقي، واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقي العمل الفني وتتميز بموقف مختلف عن الموقف العملي الذي يتخذه الإنسان في حياته اليومية وظواهرها في الخبرة العادية، لأن الإنسان في الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل في سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة، يرتب سلوكه بما يسهم في ممارسة التسلطية في محيطه الخاص، بل ممارستها على نفسه – دون وعي – ليجد له مكاناً في الوجود الاجتماعي[1] بينما في الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية، سواء تلك التي يمارسها الإنسان على نفسه، أو يمارسها النظام القانوني والاجتماعي والسياسي ولا يسري عليه، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة، وإقبال الإنسان الحر على العمل الفني – (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبي ما، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) – محاولة لممارسة الوجود الحر الذي ينمي مختلف جوانب الذات الإنسانية.

---

[1] انظر:
M. Horkheimer: Authority Aryanism and The Family Today, in R.N. Anshen Ed., The Family: Its Function and Destiny (New York Harper & Brothers m 1949) p.340.

وقد اختلف علماء الجمال في تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقي، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع، فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية، ولكنها تتميز بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز[1] وجون ديوي، الذي يرى أنها تمثل أسمى الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية، وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية لتضم كل سلوك إنساني يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته، وإذا كان الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته، فإن هناك تنظيماً للمادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له في النهاية متعة إستطيقية (Aesthetic pleasure)، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم، بحيث يجعله متآلفاً ذا دلالة، وهذا يعني أن المتلقي يشارك في إنتاج الدلالة في العمل الفني، وهذا الاتجاه يرى أن الخبرة الجمالية عند الملتقي خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية في الحضارة التي ينتمي إليها، وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة.

وهناك اتجاه آخر أن الخبرة الجمالية لدى المتلقي منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألماني فريدريش شيللر (1759- 1805م) الذي قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته في اللعب، والمقصود باللعب هنا، كل نشاط إنساني حر، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل،والعمل الفني في جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات[2]

وقد استفاد فالتر بنيامين (1892-1940م) من نظرية شيللر، ودفعها إلى أفق أرحب، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقي بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع

---

[1] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي: ترجمة مصطفى بدوي الدار القومية للكتب القاهرة ص140.

[2] فريدريش شيللر: رسائل في التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1991م.

الشخص إلى السير في طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة، والتي تسجن الفرد في أسر مطامعه الخاصة به، بينما في العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذي يعيش فيه، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان في الحياة اليومية، ويقوم المتلقي أيضاً بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التي يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية،وهذا التقديس للزمان والمكان أو إضفاء الطابع الأسطوري الخاص بهما، يجعل خبرة الإبداع في تلقي العمل الفني مختلفة عن سائر الخبرات في الحياة اليومية التي تقاس بصورة كمية مباشرة، وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين في صياغة نظريتهم عن الإبداع الفني، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية، لأنه يعمل على نفي هذه الحياة، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة، فالإنسان في عالم الدولة مرتبط على نحو عضوي بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف في سلوكه، على النحو الذي يتيح له التواجد في هذا العالم.

واللغة الوحيدة التي تتيح له التواجد، هي لغة التسلط والقهر، بمعني ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به وهكذا، ولذلك فالفن (أو خبرة التلقي) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط، والفن هنا ليس ضرورة وجودية، أو اجتماعية أو نفسيه فحسب، وإنما هو ضرورة سياسية أيضاً، ذلك أنه يقوم بنقد الثقافة – (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضاً) – التي ترتكز عليها صورة السلطة القائمة في المجتمع، لأن صورة السلطة، هي التي تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوي لممارسة التسلط بشكل هرمي،

والإشكالية هنا ليست في الأفراد، وإنما في صورة الحياة التي ترغم المجتمع على تنبئ شكل معين للدولة، والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصورة أخرى للحياة والمتلقي بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة والمتلقي يمارس هذه الخبرة، لأن فعل التلقي فعل حر تلقائي له بنية زمانية خاصة، ومكان له صفة الأسطوري والمقدس.

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من: جورج لوكاتش وهربرت ماركوزة، وتيدور أدورنو، وهوركهايمر وهابرماس.

ومن الاتجاهات التي ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقي مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية، ولها طابع خاص، الاتجاه الفينومينولوجي الذي يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتينا غاسيت (Ortegay Gassat) ورومان انجاردن وميكيل دوفرون، ولقد اهتم هذا الاتجاه بالملتقي بشكل خاص، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفني لا يقل عن الجهد الذي يبذله المتلقي، ولاسيما حين يعيد القارئ ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق، الذي هو فعل لا شعوري يقوم به المتلقي لكي يتواصل مع العمل الفني، فالعمل الفني يخلص المتلقي من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره، وتقوم خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقي عنها، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها، لأن المتلقي يعيد بناء الانفعالات التي يقدمها العمل الفني على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات في الحياة اليومية، ويدخلها في دائرة الوعي والخيال الخلاق الذي يصوغها – بدوره – في صورة جديدة.ولعله يجب علينا في هذا الصدد، إن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوي في قراءة (الشحاذ) لنجيب محفوظ، على أنها

تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب1، وقد تراجع الرخاوي عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها في تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية، وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة، وبالتالي يفسرها القارئ / الرخاوي من خلال ذاكرته العلمية المدونة، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التي يقابلها بوصفه طبيبا، وبالتالي كان يري أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة على النحو الذي كان يراه جون ديوي في تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفني عند المتلقي، بينما (الشحاذ) من حيث هي عمل أدبي، صورة للانفعال وليست الانفعال ذاته، أنها تتضمن وعيا به، وإعادة بناء وتنظيم له، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form)، فتعدد المستويات له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية.

هذا النوع من القراءة لا ينطوي على تحرر القارئ، على المستوي الإنساني للذاكرة التي غرسها المجتمع فيه، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية في إعادة بناء النص، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية بل تشد النص إلى هذه الخبرة، وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل، قامت بأسر النص، وبرغم تحول الرخاوي من وضعية جون ديوي إلى فينومينولوجيا لانج، فإن هذا النقد ظل محصوراً في القراءة النفسية، مما يعني أسر العمل الفني في سجن الذاكرة، والنأي به عن منطقة الخيال، وجعل المتلقي يتجاهل الانفعال الجمالي – الذي يقوم على الخيال – والإحساس بالأشياء الذي يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات الخبرات.

---

[1] يحيى الرخاوي: قراءات في نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة 1992م ص167-191.

إن سجن العمل الفني في أسر الإحساس – الإدراك الحسي فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب، فنرده إلى الذاكرة التي تمتلئ بما هو جاهز لدينا من تصنيفات، بينما الانفعال الجمالي يجعل المتلقي يعيد بناء العمل الفني على نحو خلاق، مثلما فعل الرخاوي – بعد ذلك في قراءته (للحرافيش)، فما رست ذاته خبرة الإبداع في تحليل الموت، أي صورة الموت، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب، والقراءة – هنا –ليست تحرراً من الواقع فحسب، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة تظهر خصوصية المتلقي وإبداعه، على الرغم من استقلال العمل الفني، إلا أن العمل الفني ليس حيادياً كالعلم، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقي والنص تظهر في الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقي، وهو محور الخيال لدى كل منهما، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقي مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذي يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية، وذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء، وتتيح المسافة النفسية بين القارئ والنص حرية القارئ في إعادة بناء النص، وإذا انتفت هذه المسافة فقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، وأضحى العمل الفني نوعاً من التغيب للقارئ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساوياً لحضور الكاتب لكي يدير حواراً معه ويقدم خبرته الإبداعية في تلقي العمل الفني على نحو خاص به تماماً.

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغي أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتاح للوعي والخيال، ولذلك فإن بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية السمعية، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة وتشترط نظرية بريخت في علم الجمال وعي المبدع – أيا كان نوع الفن – بهذه

المسافة النفسية بين العمل الفني والمتلقي، بل عليه أن يسهم في خلقها بكافة التنافر بين الوحدات التي يتكون منها العمل الفني، بحيث يظل وعي المتلقي يقظاً مشاركاً في إنتاج النص، وقد تعمد بريخت هذا في المسرح حيث كان يستخدم الأقنعة، وتعمد هذا في السينما أيضا فليست السينما لديه الفن الذي يقوم على التأليف بين الفنون، وإنما هي فن التنافر بين الفنون لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفني يسقط المسافة النفسية بين المتلقي والعمل الفني، ويحرمه من استخدام وعيه في بنائه العمل الفني – فقد أدخل في فيلم سينمائي قام بإخراجه (يوم في حياة عامل عاطل) موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين، حتى لا يستسلم المتلقي لحالة الحزن التي تكتنف العامل، وتجعله ينغمس في تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها، ولعل في موقف بريخت بعض المغالاة في الحرص على وجود هذه المسافة النفسية مما جعل المفكر المجري لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية.

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقي، من جوانب مختلفة، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التي أشرت إليها سابقاً فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الإستطيقا الفسيولوجية (Aesthetic physiological) يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند الملتقي، وكيف ترتبط بالنشاط الحسي عند الإنسان، ويلاحظ علماء الجمال في هذا الاتجاه أن حاستي البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى في استقبال العمل الفني، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة،وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلي للعمل الفني،وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس في إدراك فنون مثل العمارة، وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن إحساسات عضلية لحركة أجسامنا، تحدث في داخل الإنسان

عندما يدرك الأشكال الخارجية،أطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية.

وأخيراً فإن خبرة الإبداع لدى المتلقي / القارئ تتوقف على مدى إيجابيته في تلقي العمل الفني، لأن التأمل السلبي يجعل المتلقي مجرد مشاهد للعمل الفني، بينما التأمل الإيجابي المتلقي مشاركاً في الإبداع.

اهتم علماء الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقاً للعمل الفني، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي، لأنه لا يكتفي بالتلقي فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضاً، ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً، وخبرة الإبداع في النقد مرتبطة بخبرة التذوق على المستوي الوجودي والمعرفي والإنساني،والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبي للعمل الفني،وإنما هو القدرة على الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني، وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفني، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية، القدرة التي تساعده على تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمي إليها، أي إن عمليه إدراك التطور الحضاري والسياسي والاجتماعي من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدراستها، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعي الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يتملكها المتذوق الذي يعيد بناء العمل الفني فحسب.

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التي تربط – من – بعيد بالعمل الفني على نحو أو آخر، وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذي يركز على العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام، أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذي أبدع العمل الفني، أو دراسة

العصر، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه، ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة عن العمل الفني، معرفة قاصرة لا تؤدي إلى النفاذ إلى طبيعته.

إن الناقد الذي يمارس هذا الضرب من النقد يعيش في سجن المعلومات المدونة في الذاكرة، ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يبطل فاعلية النص في العصر، لأنه يسجنه في تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر،ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة،ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير، ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد / المتلقي عن العمل الفني وبنائه ومعانيه إلى شرح النص، والفنان الذي أنتجه، وحياته وطبيعة العصر والمجتمع الذي ينتمي إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفني، وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانات القائمة فيه، بل تخلق حجبا كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد في منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير – أياً كان منظوره – يأتي في مرحلة لاحقة بعد الفهم، ففي منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفني من خلال هذا العمل، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بينة العمل الفني، وبينة المجتمع أو الثقافة التي ينتمي إليها النص، بهدف الوصول إلى تحديد (رؤية العالم) وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين، واللغة هي صياغة شكلية للوعي والتفكير، ومن لرؤية العالم، ولذلك فالمرحلة الأولى في تحليل الشكل ضرورية لفهم أي عمل فني، ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية، وهذا ما يجعل النقد يعود إلى

القراءة الانطباعية، التي تستدعي من الذاكرة ما يسهم في إثقال العمل الفني برؤى لم ينطق بها، وإنما هي رؤى الناقد التي يسقطها عليها.

اهتم علماء الجمال المعاصر بتفسير خبرة المبدع في إنتاج أثره الفني، وقدم المنظرون نظريات عدة في هذا المجال، بعضها يعتمد على أساس فلسفي أو أساس ميتا فيزيقي، وبعضها يستتند إلى أبحاث علم النفس الذي يهتم بتوصيف الكيفية التي يحدث بها الإبداع، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع، يكفي أن نشير إلى المعنى الفلسفي للإبداع والمعنى الجمالي، فالمعنى الفلسفي للإبداع مفاده أن الحياة والوعي يتسمان بالابتكار، ابتكار الأشياء الفنية والأفكار، أما المعنى الجمالي فهو إنتاج عمل فني أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة، أما المعنى اللاهوتي للخلق من العدم، بينما الخلق الفني ليس خلقاً من عدم، وإنما إبداع من خلال الإمكانات المتاحة في الواقع، أما المعنى النفسي للإبداع عند فرويد فهو أن الفنان ليس شخصية متفردة، وأن الخلق الفني هو البديل عن اللعب الطفولي، ذلك لأن الإنسان لا يتخلى عن طفولته، من ثم فإن الخلق يقترب من التوهم فالتوهم – لدى فرويد هو صورة من صور الخيال الخلاق حيث الفنان يصنع التركيب الشعري لعناصر موجودة في الواقع،ولما كانت رؤية فرويد للإبداع الشعري تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس، الذي ينحو منحىً تجريبياً في دراسة الإبداع، فإننا لن نتوقف عندها كثيراً، لأن دراسات مصطفى سويف عن العبقرية والفن والإبداع، في كل فن على حدة، قد قدمت إسهامات في ذلك المجال، وما نريد أن نركز عليه في هذه الدراسة هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع في تكرار ما هو سائد في الدراسات الرائدة التي وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة، على نحو ما نرى في جهود هابرماس، وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط في التفكير وأسلوب في الحياة، يسعى لخلق صورة رفض ونفي للصورة القائمة في الوجود، أصبحت كلمة (الشعري) لا تطلق على العمل الإبداعي فقط في الإنتاج الفني، وإنما على شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفي صوراً في الحياة القائمة، لأنه خروج على النظام القائم في الحياة اليومية، القائمة على المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد.

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلي (Negative dialectic) للنفي، وهو يعني الحداثة الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يرتكز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل والإنسان، والوجود، أي جعله إنساناً ذا بعد واحد، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها، فالإبداع في المجتمع يعني نفي الواقع ونقده، أما الأعمال الفنية التي تكرس الواقع، وتدعو إلى العودة إلى الماضي التاريخي فهي لا تتصف بالإبداع، لأن الإبداع مرتبط بالحداثة، التي هي تغيير شمولي للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك، ولذلك فإن معيار الإبداع في الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة، والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معنى الإبداع وخصوصيته، فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفني ودليلاً على الإبداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعي لا يتطابق مع السلوك دائماً، وبالتالي فإن وعي الفنان ليس دليلاً على الإبداع، لأن العمل الفني هو التحدي الحقيقي للإبداع، إن وعي بلزاك الأرستقراطي أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التي

ينتمي إليها، وعلى المستوي الفلسفي كانت الاتجاهات التي تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدراً ميتافيزيقياً للإبداع، وهي صورة من صور (الهوس)، ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر لكي يستفيد الفنان من موهبته في إنتاج الأعمال الفنية، أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعي، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع، أو العوالم التي يشير إليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات – لدى جولدمان – إلى سوسيولوجيا الإبداع، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة، وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة، وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوى الاجتماعية داخل الأمة، وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة همومه وقضاياه، فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن على حد تعبير لوكاتش؛ لأنه يصوغ هموم الوعي صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية، والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان بحسب وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة، ومن ثم فإن قراءة الملتقي هي إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المغلق على ذاته، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد والنص المغلق هو النص الذي يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارئ إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة.

جماليات الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة

حين يقدم الشاعر المعاصر قصيدته الشعرية الجديدة يتساءل القراء عن القيم الجمالية التي يبني الشاعر على أساسها قصيدته، لأنها تحدث نوعاً من الصدمة لدى الناقد والقارئ نتيجة لاستناد كل منهما إلى صورة ما أو عن الكتابة أو عن الفن بشكل عام، وهذه الصدمة الجمالية تحدث نتيجة للانتقال من القيم الجمالية السائدة إلى قيم جمالية مختلفة عنها، وهذه القيم هي تعبير الفنان عن إحساسه بروح عصره، وتعكس موقفه من قضاياه، ومهما كانت القيم الجمالية التي تنتهي للحداثة أو ما بعدها1 فإن القيم الجمالية الجديدة تكاد تكون مضادة للقيم الجمالية التقليدية التي سادت التاريخ الأدبي والشعري فترات طويلة، لكن قبل أن نستطرد في تحليل القيم الجمالية المرتبطة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، ينبغي أن نقدم إشارتين:

أولاهما: أن تحليل الجمالي لا يسعى إلى فرض على الشعراء في كتابة أعمالهم الإبداعية؟ وإنما هذا تحليل لفعل الإبداع الشعري كما هو، وكيف عبر التاريخ الثقافي للشاعر عن نفسه من خلال نصه، دون أن يأخذ هذا التحليل على عاتقه صياغة شروط ما للإنتاج الفني، وهذا بمعنى أن القيم الجمالية هي سمات تستخرج عن استقراء الأعمال الشعرية وتحليلها، ولا سيما تلك التي يغلب عليها نمط معين من التقنية التشكيلية2، ولا بد أن نوضح أن القيم الجمالية كمفهوم نقدي هي قيم تنطبق على الفنون كلها، بينما العناصر التشكيلية هي تجسيد لهذه القيم الجمالية من خلال وسيط

---

[1] يمكن الإشارة هنا إلى كتابين اعتمدت عليهما في تعريف الحادثة وما بعد الحادثة لجينكس:

- Charles Jencks: Lake-Modern Architectures London and New York 1980. P.22.

- Charles Jencks: What id Post Modernism London 1968. P.35ff.

[2] Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fine art. Trans by: T.M. Knox Vol. I. Oxford Vninersity press. 1975. P.18.

معين – مثل اللون والصوت والكلمة والكتلة والفراغ- الذي يصيغ الفنان خلاله عمله الفني، ولذلك تتباين صورة العناصر التشكيلية وتختلف من فن لأخر، فمثلاً القيم الجمالية التقليدية مثل التناسب والتوازن والانسجام والإيقاع تتجسد بشكل معين مرتبط بالأداة الوسيطة في الشعر، وتظهر هذه القيم بشكل مختلف في الموسيقي والفن التشكيلي والعمال والعمارة حسب طبيعة الإيقاع البصري أو السمعي لهذه الفنون.

وثانيتهما: هناك كتابات عربية كثيرة وترجمات عن الحداثة[1] بينما ينصرف الغرب الآن للحديث عن (After Postmodernism)[2] وجل هذه الكتابات انصرفت إلى تقديم هذه الاتجاهات الجديدة بوضعها أفقاً معيارياً للشعر لدينا، والبعض الآخر انصرف جهده إلى تعريف هذه الاتجاهات، الفكرية دون محاولة الحديث عن القيم الجمالية المرتبطة بهذه الاتجاهات وقل من يشير إلى أن الحداثة وما بعد الحداثة هي توصيف لمرحلة تاريخية في الفكر الغربي، وليس تنطوي على أي رؤية معيارية، وبالتالي ليست وسيلة للحكم على النصوص الشعرية، وإنما هي أداة إجرائية لفهم التقنيات الداخلية للنصوص الشعرية في استخدام اللغة والخيال والبناء البصري للقصيدة، وإذا تأملنا النصوص الشعرية المعاصرة، سنجد أن المادة

---

[1] من هذه الدراسات العربية عن الحداثة: دراسات محمد برادة، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، محمد عبد المطلب، محمد فتوح أحمد، أتنور لوقا: محمد مصطفى بدوي، محمد عابد الجابري، ناصر الدين الأسد، تمام حسان، صالح جواد طعمة، محمد الهادي الطرابلسي، جابر عصفور، إدوار الخراط، هدى وصفي، صبري حافظ، أدونيس، انظر العدد الثالث والرابع من مجلة فصول القاهرة 1984م، هذا بالإضافة إلى الكتابة المترجمة ومنها: الحداثة مالكم براد بري ترجمة مؤيد حسن فوزي دار المأمون للترجمة بغداد 1987م، ومجلة شهادات وقضايا حيث خصصت أكثر من عدد للحداثة - العدد الثاني والثالث خريف وشتاء 1991م.

[2] Richard Cott: the crises of contemporary culture, the Guerdon December 1986. p. 18.

وقد عقد مؤتمر في جامعة شيكاغو 1998م عن مابعد الحداثة. (After post modernism).

الوسيطة في الشعر قد تغيرت من الاستخدام المجدد للغة، إلى استخدام اللغة بوصفها طاقة حروفية وصوتية، وتشكيل بصري لشكل الحروف والقصيدة فالوسيط البسيط وهو اللغة، تحول إلى وسيط جمالي مركب، لا يعتمد على اللغة في جانب واحد، وإنما ينظر للغة بوصفها قيمة تشكيلية وبصرية وسمعية، وهذا ما نجده قد تردد في الآونة الأخيرة عند الحديث عن القصيدة البصرية، التي يتغير فيها شكل الحرف والطباعة وترتيب الكلمات في السطر والصفحة على نحو جعل اللغة في النص من خلال هذه المستويات المختلفة، فظهر الديوان (المسموع) إلى جانب الديوان المطبوع وظهر (الديوان اللوحة) إلى جانب الديوان المألوف الذي يطالعه القارئ.

هذا التغيير في استخدام الوسيط الجمالي، جعل الشاعر يتميز بجسارة في استخدام لغته الجديدة في أشكالها وصورها السميونطيقة، مع استيعاب لجوانب أنطولوجية وسحرية وطقوسية في اللغة التي يستخدمها.

لقد سادت الحداثة النصف الأول من القرن العشرين، فهي توصيف لمرحلة تاريخية في الحضارة الغربية، وليست مذهباً فيناً أو أفقاً معيارياً وإنما في حركة سياسية واجتماعية وفلسفية حرصت على ألا تجعل من الماضي معياراً للحكم على كل الأشياء، لأن الماضي لا يستوعب تقنيات الحياة المعاصرة، ويرى هابرماس كأن جذور الحداثة تبدأ من القرن الثامن عشر من خلال فلسفة (كانت) (Kant) وهيجل (Hegel) لأنهما حددا الأسس الفلسفية لمشروع الحضارة الغربية في بداية القرن الحالي وقد غيرت الحداثة من القيم التقليدية للفن الذي كان سائداً في العصور الوسطى، وجعلت من الفن تعبيراً عن الحياة بأشكالها الرمزية والكلاسيكية والرومانسية، وقدمت قيماً أخرى لم تكن موجودة من قبل، مثل قيمة الاستعراض وهذه القيمة

نجدها في الشعر العربي المعاصر حين يسعى بعض الشعراء إلى استعراض قدراتهم اللغوية والثقافية، حتى يتحول هذا إلى هدفٍ للقصيدة في ذاتها ونجده في الإلحاح على حروف بعينها، أو أصوات خاصة أو حالات وطقوس لغوية يحاكي بها الشاعر بالمماثلة أو التقابل مع نصوص في التراث العربي الغني بالاحتفاء باللغة العربية بأشكالها وصورها المختلفة.

وهناك قيمة جمالية أخرى لم تكن موجودة من قبل، وهي قيمة مدى قابلية العمل الفني للعرض والانتشار عبر أشكال الاتصال المتاحة الآن مثل الصحف، والتليفزيون، والمسرح والسينما، وقيمة الاستعراض، وتعني استخدام التكنولوجيا في استعراض تفاصيل مبهرة، لم تكن العين الإنسانية تستطيع إدراكها في التصوير على سبيل المثال، وفي الشعر يمكن للأداء الصوتي والبصري للقصيدة أن يسهم في نقل تجربة القصيدة على نحو لم يكن موجوداً من قبل، وقد ساهمت التكنولوجيا الاتصالية والفنية في إعطاء قدرات أكبر للفنان في تنويع استخدام وسائط متعددة في وقت واحد. وبدأت تظهر أشرطة التسجيل الصوتي والبصري للشاعر، فيمكن الآن للقارئ أن يستمع لقصائد بدر شاكر السياب برغم مرور عشرات السنين على وفاته وتقديمها لأعداد كبيرة من المتلقين، لم تكن متاحة لو اقتصر الأمر على شكل الديوان1 وأدى هذا إلى زيادة مساحة انتشار الفنون التي لديها قابلية للعرض عبر أجهزة التليفزيون والفيديو، والبث المباشر وغير المباشر (Internet) فنجد دواوين وقصائد عبر شبكة الإنترنت، هذه القيم الجمالية جعلت بعض القيم تتراجع في بعض الفنون مثل: قيمة التفرد، فالعمل الفني كان يعتمد على أنه

---

[1] تناول أد ورنو اثر الزمان علي العمل الفني في إبداعه وتفرده في:
Adorno: Aesthetic theory p. 31.

وحدة فريدة لا تكرر، ولكن من خلال إمكانات النسخ والتصوير أصبح متاحاً طبع ملايين الصور من العمل الفني، بشكل يطابق الأصل – في ظروف خاصة – لكن هذه الصور لا تعكس بالطبع الإحساس بالزمن الذي يعكسه العمل الفني الأصلي،حيث تظهر آثار السنين من خلال عوامل التعرية وآثار الطقس على اللوحة الفنية1 وبذلك تراجعت قيمة التفرد بوصفها قيمة جمالية بين المتلقين،أصبحت هذه القيمة مقصورة على الصفوة من الأرستقراطية التي تحرص على اقتفاء العمل الفني الأصلي.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا التي غيرت من تقنيات التشكيل، بل أدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل مثل: استخدام الكمبيوتر في بناء القصيدة، والبحث عن المترادفات، وهذا نجده واضحاً لدى بعض الشعراء العرب المعاصرين، حين يلجأ إلى غريب اللفظ أو المهجور منه، لكي يبرز قدراته ويوسع من دائرة التأويل في فهم مستويات القصيدة، وامتد هذا بشكل لافت في الفنون الأخرى، حيث يتم استخدام الكمبيوتر في تصميم العمل الفني وتحليل عناصره، وهذا نجده في النقد الذي يدخل النصوص في برنامج خاص للكمبيوتر، فيدرس العناصر الإحصائية، والأفعال والصفات والأحوال مما ساهم في تقدم الدرس الأسلوبي للنصوص.

وترتب على هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير، فلم يعد الموضوع الجمالي للعمل الفني سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني كائناً في العلاقات الداخلية للوسيط

---

[1] د. رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت - اد ؤرنو نموذجاً.. القاهرة نصوص 90، 1993م ص95.

الجمالي المستخدم، فهو يتمثل في العلاقة بين الألفاظ والصور والأخيلة المستخدمة في القصيدة ويتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها وأبعادها، ومستويات التشكيل البصري أو السمعي في بناء يشبه الموسيقي، التي لا يتم إسقاط موضوع ما عليها من خارج العمل الفني ولعل هذا ما جعل كثيراً من الشعراء لا يميلون إلى وضع عنوان ما لنصهم الشعري الذي يقدمونه بما ليس فيه1 وحتى لا يطالب الشاعر في ترجمة رؤاه وأحاسيسه من خلال وسيط جمالي آخر، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية والسمعية للغة التي يستخدمها، صحيح أن الحواس تتكامل في إدراكها للعمل الفني مثل: العين والإحساس باللمس في البروز والنتوء في الفنون التشكيلية، ذلك أن بنية لغة التواصل في الفن تقوم على التواصل الوجداني من خلال الحواس، بينما بينة التواصل في الحياة اليومية تقوم على اللغة والدلالة القاطعة التي لا تتعدد تأويلاتها، فمعنى العمل الفني يتحدد في إمكانات تأويله وليس في دلالته القاطعة. ولهذا فالعمل الفني ينقطع عن هذا الواقع الدلالي، لأنه يعيد بناء وتشكيل عناصره من خلال المتخيل، وبالتالي فالكتابة في كثير من النصوص السائدة الآن هي محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو، وذلك باكتشاف ممكنا ته واحتمالاته المختلفة (مفهوم الواقع الذي نستخدمه هنا نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعي والذي يقتصر على اللغة العلمية، واحدية الدلالة، في التعبير عنه وتحليل علاقاته).

---

[1] انظر جماليات التلقي لهانزياوس من أجل علم جمال التلقي

Hans Robert Jauss: Pour une estetique de la reception. Gallmar, 1998.

وهي مدرسة تهتم بدراسة كيفية استقبال العمل الأدبي من قبل القراء وقد خصص فيه المؤلف فصلاً كاملاً لدراسة الحداثة وكيفية نشأتها في الفكر والأدب الأوربي، كرد فعل على التراث الكلاسيكي، ويبين الكتاب أن مصطلح الحداثة modernite من اختراع الشاعر الفرنسي بودلير.

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة في المشهد الثقافي العربي نجد أنها تحيل الأعمال الشعرية إلى الواقع، أو التعبير عنه، وهي بذلك تقدم فهماً مضاداً لطبيعة هذه الأعمال الشعرية، لأن الشاعر في نصه قد يسعى إلى تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدى المتلقي لأنه يريد – عن قصد - أن يضاد شعوره الجمالي بالتوقع، فيقدم في نصه عكس المألوف، لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجداني؛ لأن الشاعر قد يسعى إلى التعبير عن المكبوت والمسكوت عنه، والمقموع عنه، وانعكس هذا التناول الشعري على طريقة التلقي؛ لأن الأعمال الشعرية أصبحت تسعى إلى كسر الاعتياد، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة الذي كان يسود تجربة التلقي فكان المتلقي يرد ملاحظاته العابرة في الخبرة الموحدة تقوم بالتأويل، بينما نوع الاستقبال السائد الآن في الشعر يقوم على استيعاب التشتت والتشظي في التجربة الشعرية، وليس ردها إلى تجربة واحدة، ولعل هذا الملمح الهام في تجربة تلقي النصوص الشعرية الجديدة يجعل كثيراً من المتلقين والنقاد ينصرفون على دخول خبرة جمالية، وذلك لأنها تحتاج إلى تدريب وتثقيف الحواس على دخول خبرة جمالية مغايرة في استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية، وذلك لأن الشاعر المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم وإنما ينقل في قصيدته خبرة مشتتة، هذا يدل على ظهور تغيرات هامة في طريق تلقي الأعمال الشعرية التي كانت تعتمد على التأمل، فالمتلقي كان يستخدم خبراته في ترجمة الشعر والأعمال الفنية[1] أو خلق معادل موضوعي لها في تجربة النص بينما نلاحظ أن كثيراً من الشعراء يهدفون إلى إحداث صدمة جمالية

---

[1] يمكن أن يصبح القبيح موضوعاً للعمل الفني وهدفاً له لخلق تأثير لدى القارئ لمقاومة التشويه الذي يحدث في الواقع، ويسمى هذا الفن هذه الآليات جماليات المقاومة.. وهي تحارب القبح في العالم بالسلاح نفسه.

لدى القارئ، تجعل الطابع الطقوسي للفن وللشعر يتراجع، وهذا ما نجده في تحليل النص الشعري، فلا توجد بؤرة تقليدية أو مركز ما للقصيدة تدور حوله، ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص الشعري، مما يجعل المتلقي لا يستخدم وعيه فقط في استقبال النص الشعري، وإنما يستخدم أيضاً خياله وقدرته على إعادة بناء النص وتركيب عناصره.

ونجد في ثقافة الحداثة وما بعدها أن الإستطيقي (Aesthetic) لم يعد مرادفاً لكل ما هو جميل فحسب،وإنما اتسع مفهوم الإستطيقي ليشمل جوانب مختلفة تؤرق الإنسان وتهمه،حتى لو تعدت الجمال، فقد يعمد الشاعر أو الفنان للتعبير عن التشويه الذي يعترض حياتنا ونلاحظ هذا بشكل واضح في الفنون التشكيلية، حين يحاول الفن نقل إحساسه بالحرب، فإنه قد يستخدم صوراً وأشكالاً للأعضاء البشرية، بدلاً من المواد الخام في صورتها التقليدية[1] لأن الفنان قد أصبح يرى أنه بدلاً من نثر البذور على الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات في الحياة المعاصرة بقذف القنابل على المدن، ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزائها وطلقات الرصاص في خلق تكوين يجسد تمزق وتشظي لخطة الإنسان المعاصر، وقد يلجأ الفنان إلى توظيف المجال أو الوسط الذي يعرض فيه عمله الفني ليصبح مكملاً له، مثلما نجد بعض الفنانين يضيفون أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لخلق تكوين أكبر يتصل بالمجال الذي يتم من خلاله استقبال العمل الفني والتواصل معه.

---

[1] اهتم بنيامين بإبراز تضاؤل الطابع الشعائري في الفن الحداثي، انظر كتاب بييرزيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي - دار الفكر - القاهرة 1991م - ص65.

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التي تقوم على الحداثة وما بعدها قد غيرت من أنماط التلقي للنص الشعري والعمل الفني، ولا يمكن لأي دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلى تغير جماليات التلقي، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد على المتلقي إلى حد كبير، بينما كان للمتلقي دوراً سلبياً في استقبال النص الشعري، لأن المتلقي يعيد بناء مفردات النص الشعري في داخل تجربته وثقافته وخبراته، لكي ينتج طقساً أو حالة أو شعوراً خاصاً شبيهاً بما تثيره فنيا الأعمال الموسيقية، وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقي مثلاً أعلى لها، لأنها مجردة عن المعاني والدلالات الجاهزة ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع التأثري لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان،وتخاطب حواسه في علاقتها المباشرة بالجسد1.

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الشعري أيضاً ذلك لأن النص الشعري يفسح المجال للاختلاف الإبداعي ولا يرد العمل الفني إلى وحدة ما، لأن العلاقة بين الدال والمدلول في الفن قد تحولت إلى تفكيك هذه العلاقة، لكي تصبح تكوينات، ولا يمكن ترجمة تجربة أي نص أو أي عمل فني إلى دلالة واحدة، وهذا الاختلاف في القراءة جعل من عملية التلقي إبداعاً ومسؤولية، وهذا لا يقلل من النص الشعري أو العمل الفني، وإنما يبين لنا تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدي التي كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن ليحل محلها قيم ذات طابع اختلاف وليس توحيدي، مثل التناثر، والتنافر، والتعارض، وغيرها من القيم الجمالية التي نراها في الأعمال الفنية، ويسعى الشاعر أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة

---

[1] Richard Gott: the crisis of contemporary culture. P. 18.

إلى تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقي، وبالتالي يعارض التسلط، ويقوم الشاعر أثناء صياغته للقصيدة بتفكيك المنطق التقليدي للعقل الجمالي في العصور السابقة ليؤسس مفهوماً جديداً للشعر يقوم على مفهوم جديد للزمن، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد على التبادل، بمعنى المردود المادي الذي يحكم الناس في ثقافة الاستهلاك المعاصر، وهذا يعني أن سياق الزمن في الحياة اليومية وسط أدوات الاتصال يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التي يعيشها الإنسان، والزمن هو أداة الشاعر للمحافظة على استقلاله الذاتي وهويته المشتتة في الحياة اليومية، ذلك أن بنية الشعور بالزمن في الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة، ولذلك يحطم الشاعر أو الفنان المعاصرة، صورة الزمن الذي يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه، ويلجأ للزمن الحر أي الزمان الجمالي، وهذا الزمن لا نجده إلا في النص الشعري أو العمل الفني، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلي آخر غير ذلك المنطق الصارم الذي نعيشه في الحياة اليومية، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالي هو زمن يحرر المتلقي والفنان من اسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات، ولعل الإحساس بالزمن في الفنون التشكيلية يتضح في تحطيم الإيقاع التقليدي لجزئيات العمل الفني، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم على علاقة ما بعد وما قبل، ولكن يقوم على التفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التي كانت ترتكز عليها القيم الجمالية مثل وحدة الزمان، ووحدة المكان في التصور الأرسطي قد تغيرت طبيعتها في الفن الحديث، وبالتالي تغيرت العناصر التشكيلية التي تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان.

ويمكن القول إن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن والشعر المعاصر دون أن نطبق عليها أياً من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد من أحكام القيمة التي تعني مركزية ذات الناقد والتمحور حولها في رؤية أي نص والاستناد إلى نظرة للعالم وممارسة لسلطة من نوع خاص على الشعراء، لكن يمكن أن نتساءل هل الحداثة لدينا هي ذاتها الحداثة في الغرب برغم تباين الثقافتين، وبرغم اشتراكهما في ملامح عديدة، وهذا الموضوع كان موضوع بحثي في أدورنو: (علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت) ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدي وفجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها.

ويؤرخ البعض للحداثة في الفن التشكيلي والشعر من خلال البيان المستقبلي للشاعر مارتيني (Futurist Manifesto of Marinttini) الذي نشر في الفيجارو عام 1908م، وانتصر فيه لجمال التكنولوجيا ضد آثار الفن الكلاسيكي، وإلى خطوط الباوهاوس (Bauhause) (وهي مدرسة في فن العمارة والفنون التطبيقية ظهرت في ألمانيا في العشرينيات من هذا القرن، ولعبت دوراً عالمياً في تأسيس العلاقة بين فن التصميم والتقنية الصناعية، وبدأت تظهر أعمال البنائيين (Construcivists) (وهم جماعة من النحاتين التجريديين الروس الذين أصدروا ما يسمي بالبيان الواقعي عام 1920، قالوا فيه: إن النحت ليس كتلاً مستقرة وحيزاً قائماً في الفراغ، واستعانوا بمواد العصر الآلي لتحقيق حركة في الفراغ[1] وبدأت هذه الأعمال الحداثية في الفنون المختلفة تكتسب مشروعيتها، فقد أصبحت الحداثة نفسها لها تقاليد فنية وأصبحت هي المعيار الثقافي المقبول، وبعد أن استقرت الحداثة، بدأت تظهر مرحلة

---

[1] Ibid. p. 5.

جديدة هي ما بعد الحداثة (Post Modernism) التي تعود لتقديس المكان، ويمكن بالطبع تصور (ما بعد الحداثة) على أنها مرحلة أكثر تقدماً برغم أنها تتضمن جوانب في العودة للقديم، فبعض المدافعين عن (ما بعد الحداثة) يرون أن الحداثة كانت قضية تسعى لاستعمار الحياة وفق منظور سلطة ما، وهي نزعة ذكورية متمركزة ذاتياً، وحسب هذا المنظور فإن المرحلة الحالية هي تحرير من المرحلة السابقة، وحسب تعبير أحد نقاد الفن المعاصرين ريتشارد جوت (R.Gott): إن حركة ما بعد الحداثة هي حركة متشظية يمكن أن تتفتح فيها مئة ثقافة، فإذا كانت الحداثة نتاج عن الثقافة الغربية وتطور الحضارة الغربية فان ما بعد الحداثة تبشر بالاعتراف بتعددية الثقافات1.

وقد حدثت مواجهة بين الحداثة وما بعد الحداثة من خلال مواجهة بين فيلسوفين، أحدهما يدافع عن الحداثة كمشروع غربي لم يكتمل بعد، وهو الفيلسوف الألماني يورجين هابرماس (Jurgen Habermas) والآخر يدافع عن (ما بعد الحداثة) وهو جان فرانسو ليوتارد (j.f.lytard) والذي يعتبر كتابه (ظرف ما بعد الحداثة) هو وثيق الصلة بجماعة ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيويين (post srcturalists) ويقدم ليوتارد حجته بقوله: إنه يمكن ملاحظة نوع من التدهور في الثقة التي وضعها القرنان الماضيان في فكرة التقدم، و يقول في عبارة ذات دلالة: إن هناك نوعاً من الألم في روح العصر، ذلك لأن التكنولوجيا والمعرفة لم يؤديا إلى تحقيق مزيداً من الحرية للبشرية، وإنما جلب التعاسة نتيجة لاستخدام التكنولوجيا في الحرب والدمار.

---

[1] Ehab Hassan: Culture, Jndeerminacy and Jmmanevce: Margine of the Postmodern Age Columbus. 1987.p.57.

ويمكن القول: إن التعارض بين الحداثة وما بعد الحداثة هو تعارض اتجاهين داخل ثقافة الغرب، وعندما نقارن بينهما، فإننا لا نقارن بين اتجاهين مختلفين، ولكن كل منهما يكمل الآخر من خلال التعارض معه، فلو كانت الحداثة هي الرؤية الجديدة أو الجذرية للعصر الحالي، فإن ما بعد الحداثة هو حركة احتجاج لاتجاهات كثيرة لا يؤلف ما بينها مطمح ذاتي واحد، أو إجماع جمالي، والتصور التبسيطي أو تصور ما بعد الحداثة للحداثة على أنها منبع للنخبة وقمة هذا الجبل تحتلها أعمال الفن الأسطورية، ففي فن العمارة، وهو الفن الرئيسي الذي يجسد مرحلة ما بعد الحداثة، يرمز لها بالبرج الزجاجي ميس فان، وفي الموسيقي الصمت الأوركسترالي لجون كيج (Cage)، وفي الفن التشكيلي هي المربع الأبيض على اللوح الأبيض، ويزداد ابتعاد فناني الحداثة عن مطامح الإنسان العادي، إن في الحداثة ليس الإيمان بالتقدم لمجرد التقدم لكن للإيمان بالقدرة الإنسانية على التحسن والإنجاز، وقد كان برنامجها أن تجعل العالم مكاناً أفضل، لقد كان ميلادها استجابة متفائلة ونقداً لممارسات الإنسان القديمة.

وقد استطاع أحد الباحثين المعاصرين، هو إيهاب حسن التعبير عن روح ما بعد الحداثة في كتابه (البراءة الراديكالية) حدد كثيراً من المفاهيم حول ما بعد الحداثة في الأدب والشعر وهو في كتابه التالي عن (ما بعد الحداثة) حدد الفروق الدقيقة في دلالة المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة على نحو يساهم في الكشف عن الطابع الجمالي لكل منهما.

مقارنة بين الحداثة وما بعد الحداثة[1]

الحداثة	ما بعد الحداثة
1-العالم	1- المدينة إلى جانب تصور العالم كقرية كوكبية مما يؤدي إلى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى
2- اهتمت بإبراز أهمية التكنولوجيا في التقنية الجمالية واكتشاف خامات جديدة كوسائط جمالية في الفن.	2- استخدام التكنولوجي في تقديم أشكال فنية جديدة تقدم التشتيت الذي لا نهاية له
3-التكنولوجيا توفر الوقت والجهد، ولكنها ليست بديلاً عن الوعي الإنساني	3- الكمبيوتر كبديل للوعي أو امتداد للوعي.
4- مقاومة أشكال السلطة المختلة ومنها سلطة الماضي الجمالي	4- مفاهيم وحكم النخبة تشتيت الأنا، الفن يصبح جميعاً اختيارياً فوضوياً كوكبياً للعبث والفكاهة السوداء والوصول إلى التجريد الأقصى
5- الاحتفاء بالأسطوري ولها أهداف إنسانية	5- الاحتفاء بتوافه الأشياء ونثرية الحياة اليومية
6- التعبير عن الجسد كوحدة إنسانية	6- اجتياز الرقابة وتفتيت الجسد إلى أعضاء
7- إبراز التناقض بين الثقافات	7- التعايش مع الثقافات المقابلة
8- التجريبية – غير ارتجالية	8- بنيات مفتوحة، غير متصلة أو محددة وذات طابع ارتجالي
9-جمال العمل الفني وقابليته للتفسير والتأويل	9- نهاية المبدأ الإستطيقي الذي يركز على جمال العمل الفني أو تفرده ضد التفسير
10- رومانسية الطابع وذات طابع رمزي	10- باتافيزيقيا / دادية
11- شكل متصل أو مغلق	11-شكل ضد الاتصال ومفتوح

---

[1] استفدت في إعداد هذه المقارنة من كتاب إيهاب حسن وكتاب مارجيت روز عن ما بعد الحداثة ترجمة أحمد الشامي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1994م.

الحداثة	ما بعد الحداثة
12- لها غرض وهدف	12- تقوم على التلاعب
13- العمل الفني له تصميم خاص	13- يعتمد على الصدمة في البحث عن شكل للعمل الفني
14- لها بناء هرمي ولها أسس تقوم عليها	14- يقوم على اللانظام أو الفوضى
15- تعتمد على براعة الفنان وقدرته على استخدام الوعي والعقل	15- تنتج عن الإرهاق والصمت
16- تقدم الأعمال الحداثية عملاً فنياً مكتملاً	16-لا تلتزم بتقديم عمل مكتمل وإنما تكتفي في بعض الأحيان في تقديم جزء من العمل الفني
17-يحتفظ ببعد فاصل أو مسافة نفسية بين المتلقي والعمل	17-يقدم إيادة وتفكيك للعناصر الفنية
18- يقوم على خلق عناصر فنية ذات طابع جماعي	18-يقدم إيادة وتفكيك للعناصر الفنية
19- يعتمد على حضور العمل الفني	19- يقوم على الغياب
20- العمل الفني له مركزيته	20- يقوم على التشتيت
21-يلتزم بالجنس الأدبي أو الحدود الفاصلة بين الفنون	21- لا يلتزم بهذه الحدود فالعمل الفني لا يندرج تحت مسمىً تصنيفي
22- استعارة	22- كناية
23- انتقاء	23-مزج
24-تأويل وقراءة	24-ضد التأويل – قراءة مغلوطة
25- يهتم بالمدلول	25-دال
26-موجهة للقارئ المتلقي	26-موجة للفنان في الأساس
27-يحكي	27-اللاحكي
28-الأب في صورة الرب	28-الروح القدس
29-عرض الجسد	29-رغبة في الكسل

الحداثة	ما بعد الحداثة
30-تناسلي / ذكري	30-متعدد الأشكال والجنسية خنثوي
31-هوس الاضطهاد	31-فصام
32-يستند إلى أصل وعلة	32-اختلاف وتغيير
33-له ميتافيزيقا	33-مفارقة ساخرة
34-التحديد	34-استحالة التحديد
35-المفارق	35-اللامفارق

وبعد هذه المقارنة التي أضفتها، لكي أبرز المقارنة بين الجوانب التفصيلية بجماليات الحداثة وما بعد الحداثة ونظراً لغموض القيم الجمالية والعناصر التشكيلية لدى كل منهما في الفكر العربي لدينا، فإن الاتجاهين يختلط بعضهما ببعض في سياق كثير من الكتابات النقدية، مما حد من شعبية وانتشار بعض النصوص الشعرية في الساحة الثقافية والعربية، فإذا كانت هذه النصوص الشعرية والخلفية التي تستند إليها غير واضحة لدى المختصين، فما الحال لدى المتلقي العادي؟ فإذا كانت ثقافة الحداثة تعبر عن نفسها في الأعمال الشعرية التي تتميز بالتغيير فإن ثقافة ما بعد الحداثة تشتمل على كل من التفكير والصمت أو الثقافة الشعبية وإلا مفارقة واستحالة التحديد.

ويمكن أن يرجع غموض الحداثة وما بعد الحداثة إلى عدة عوامل يمكن أن نجملها في الآتي.

1- يوحي لفظ ما بعد بفكرة الحداثة ذاتها، وهي الفكرة التي نقصد تجاوزها أو نقدها، أي إن اللفظ ذاته ينطوي على خصم له، كما أن ما بعد الحداثة يشير إلى التوالي الزمني ويوحي الآخر – الحداثة – بالتأخير عنها، ولذلك ينادي بعض النقاد بتقديم تسمية أفضل بما بعد الحداثة مثلاً عصر السيمونطيقا، أو عصر التفكيك، أو عصر استحالة التحديد.

2- لا يجتمع النقاد على تعريف واضح لمفهوم الحداثة وما بعد بعدها، فالبعض يري أنها ظاهرة تاريخية تحدث في كل فترة انتقال وتجديد في القيم الجمالية، لكن كيف نفسر تجاوز هذه الأنماط الجمالية في عصرٍ واحد؟

3- إن مفاهيم الحداثة وما بعدها عرضة للتغيير كغيرها من المفاهيم التي استحدثت في تاريخ الفن، ولعل هذا يفسر حديث الغرب الآن عن ما بعد الحداثة(After Post Modernism).

4- إننا بحاجة إلى أن ننظر في الحداثة وما بعدها من خلال فكرة الاستمرار والانفصال عن القيم الجمالية السائدة في وقت واحد، فيمكن دراسة المفهومين من خلال التشابه والاختلاف، الوحدة، والتمزق، أو التبعية والتمرد.

5- يطلق مفهوم الحداثة على الفترة التاريخية التي ظهرت فيها الأعمال الفنية التي تبشر بهذا الاتجاه في بداية القرن، ويطلق مفهوم ما بعد الحداثة على الأعمال التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، لكن يختلف البعض حول هذا الوصف التاريخي لأن الفترة التي تشير إليها في بدايات القرن العشرين وبعد الحرب العالمية الثانية لا يمكن الاعتماد عليه، لأن لفظ الفترة التاريخية هو بينة تمتد في الزمن وتتشعب في لحظات معينة، لقد كونا نموذجاً لما بعد الحداثة في أذهاننا، فرض علينا أنماطاً محددة من الثقافة والخيال والأعمال الشعرية، ثم شرعنا في إعادة تشكيل واكتشاف أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى، أي وسعنا المفهوم والعديد من الكتاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى، أي وسعنا المفهوم لدراسة كل التاريخ الشعري والأدبي، فنجد دراسات عن الحداثة في التراث، وهذا يعني أننا نعيد اكتشاف أسلافنا على ضوء هذه الثقافة الجديدة، بحيث أصبحنا نرى قدامى الكتاب والشعراء بوصفهم متوافقين – بالنسبة إلى

عصرهم وأيضاً عصرنا – مع الحداثة أو ما بعدها قبل تلك الدراسات التي قدمت عند عبد القاهر الجرجاني في نظريتين عن النظم أو الحداثة عند أبى تمام أو قراءة النفري والتصرف بطريقة جديدة.

6- يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية، إذ إن الخصائص المحددة تكون في الأغلب متناقضة ومتعددة أيضاً فإذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلق لتيار ما، تجسيداً للحداثة أو ما بعدها وترتبه على هذا الحداثة أن أصبح معظم الكتاب والشعراء في عداد الماضي، فمثلاً إن ما بعد الحداثة تسعى إلى تفكيك البناء التقليدي للشعر وهي تشترك في ذلك مع الحداثة، وهذا يعني أن سمة واحدة لا تكفي للتصنيف أو إطلاق الأحكام، ولا بد من اكتشاف حساسية وطريقة جديدة في تناول النصوص الشعرية تساعدنا في اكتشاف إمكاناتها وليس الحكم عليها.

7- ليس هناك نظرية جمالية واحدة يمكن أن نفسر من خلالها النصوص الشعرية التي تنتمي للحداثة أو ما بعدها، ذلك لأن الاعتماد على نظرية واحدة تغفل أبعاد التجربة الشعرية الأخرى، وتختزل المتعدد في صفة واحدة.

8- هل الحداثة أو ما بعد الحداثة هي مجرد نزعات أدبية أم أنها تعبير عن ظواهر ثقافية واجتماعية أو ربما قد تكون تحولاً في النزعة الإنسانية الغربية؟ إن يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر الظاهرة أو كيف تنفصل عن بعضها فثمة عناصر نفسية وفلسفية واقتصادية واجتماعية تتدخل في هذه الظواهر، فكيف نفهم هذه الاتجاهات دون محاولة تفهم سمات المجتمع العربي.

التعقيبات

أولاً: تعقيب على بحث الدكتور
رمضان بسطاويسي محمد
الدكتور حسام الخطيب

ثانياً: تعقيب على بحث
الدكتور حسام الخطيب
الدكتور رمضان بسطاويسي محمد

تعقيب حول بحث

د. رمضان بسطاويسي محمد

" آفاق الإبداع والحرية في عصر المعلوماتية "

الدكتور حسام الخطيب

1- تمهيد

كان من حسن طالعي أن التقيت بالأخ الدكتور رمضان بسطاويسي محمد شخصياً إبان مهرجانات جرش في الأردن، بعد أن كنت أعرفه من خلال إسهاماته المتميزة في الكتابة الفلسفية والفنية والجمالية. كانت المناسبة هي الندوة النقدية في إطار النشاط الثقافي لمهرجانات جرش، صيف عام 2000م.
وقد التقينا معرفياً تحت مظلة موضوع مشترك جرى تحديد محوره سلفاً من قبل إدارة الندوة، ويتركز حول موضوع الإبداع في عصر المعلوماتية. وفي الجلسة المخصصة للمحور تقدم كل منا بورقة مبدئية واستمع كل منا للآخر، وتبين بوضوح أن الزميل الدكتور بسطاويسي تناول الموضوع من أوسع أبوابه، أي الإبداع والحرية في عصر المعلوماتية من خلال منظور فلسفي وجمالي. على حين أن ورقتي المتواضعة قنعت بالدخول إلى الموضوع من أضيق نوافذه، فاقتصرت على تفحص مرجعية النص الأدبي في عصر المعلوماتية.
وكان واضحاً أن الموقفين متكاملان. وحين التقيت بعد أيام في دمشق بالصديق محمد عدنان سالم، مدير دار الفكر، وعرض عليَّ الإسهام في سلسلة (حوارات القرن)، خطر لي أن موضوع الإبداع في ظل المعلوماتية من القضايا المهمة والحساسة في العصر الحديث، واقترحت عليه أن نقوم بتوسيع ورقتي الندوة وإعدادهما لما يناسب خطة (الحوارات). وجرى الاتصال بالدكتور بسطاويسي فاستجاب مشكوراً. وهكذا يرجى أن ينظر إلى الدراستين على أنهما تمثلان زاويتي معالجة مختلفتين؛

إحداهما فلسفية موسعة، والأخرى تحليلية مقيّدة، ويرجى أن يكون في هذا التكامل بعض إضاءة لهذا الموضوع المطروح بقوة وشبه إلحاح على التفكير الفلسفي والجمالي والأدبي للمستقبل القريب المتوالد.

2- نظرة عامة

تشكل قراءة ورقة الدكتور بسطاويسي فرصة كبيرة للتجوال في آفاق التفكير الفلسفي المتعلق بمعنى الحرية والإبداع والفن وعلم الجمال والحداثة. ومن الواضح أنه قد بذل جهداً كبيراً من أجل توضيح المفاهيم، وتتبع أربع مسائل أساسية هي: الحرية والإبداع والجمال، وأخيراً الحداثة أو على الأصح موقف الحداثة من المسائل الثلاث الأولى. وتضمنت الصفحات الأخيرة من الدراسة تركيزاً على الحداثة بحد ذاتها، حتى كادت المساحة المخصصة للحداثة تستهلك نصف البحث إلا قليلاً. أما من الناحية الفكرية فيبدو أن الحداثة كانت بؤرة اهتمام الكاتب إلى درجة أن عنوان الدراسة بأكملها يمكن أن يكون "جماليات الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة"، وهذا هو العنوان الذي اختاره الباحث للنصف الثاني من بحثه. وبالمقابل أخذت المعلوماتية من اهتمامه حيزاً أقل بكثير مما يوحي به عنوان الدراسة، إلى درجة أن الإنسان قد يصحح انطباعه عن العنوان، ويوجه عبارة عصر المعلوماتية توجيهاً زمنياً بالتركيز على كلمة (عصر)، وليس على (المعلوماتية) بمنطوقها ومدلولاتها.

بل أكثر من ذلك ربما خيل إلى القارئ أن الأطروحة الأساسية التي جرى التركيز عليها في النصف الأول من الدراسة لم تنل في النصف الثاني من الأضواء ما يغني الآفاق التي فتحتها المناقشة الفلسفية في القسم الأول. إذ كادت المقارنة التفصيلية بين موجتي الحداثة وما بعد الحداثة تزحزح بؤرة التركيز على كل من قطبي الدراسة، وهما الإبداع والحرية، وظلت قضية

الإبداع والحرية في مفهوم الحداثة معلقة، بل قائمة في الفراغ، وربما تائهة في دهاليز الاجتهادات المتضاربة للحداثة وما بعد الحداثة.

وليس هذا نقداً ولا تعريضاً، ولكنه تقرير واقع من قبل قارئ أغرته الأطروحة الأولى في الدراسة، وظل يحاول جاهداً تتبعها في عصر المعلوماتية ومن خلال المعلوماتية، فلم يتوصل إلى الكثير مما يشفي الغليل في هذا المجال ذاته، على الرغم من غنى الأطروحة بالأفكار والتحليلات. والأمل كل الأمل أن تكون الدراسة الحالية معبراً لجلاء القضية المطروحة وهي قضية الإبداع، وربما مرجعياته الجمالية والفكرية، والبسطاويسي ابن بجدتها وفارسها المنتظر.

وبوجه عام تبدو الدراسة متمكنة من المصطلح الفلسفي وغارقة في مفهوماته إلى درجة أنها كادت تطمس المصطلح النقدي ومدلولاته. وقد ارتكزت الدراسة على جملة مصادر روعي فيها التنوع بين مختلف الاتجاهات التي عالجت موضوع الإبداع من فلسفية ونفسية واجتماعية وفنية، إلا أن مصادر الحداثة التي جرى التركيز عليها أكثر من غيرها أتت أقرب إلى الانتقائية والإجمال، والسبب في ذلك واضح، فمادامت الحداثة تفرداً وحرية وتفلتاً واختراقاً فإنه من الطبيعي أن تكون لكل حداثي حداثته، وأن يكون من الحكمة للدارس ألا يدخل في تفصيلات خلافاتها واتجاهاتها حتى لا تتشتت به السبل ويفلت منه زمام البحث. والحداثة وما بعدها كائن هلامي لا يمسك من طرف أو طرفين، كما يستنتج من العرض المفصل الذي قدمته الدراسة في نصفها الثاني.3 – مع محاور الدراسة

وكانت الدراسة قد قدمت نفسها منذ البدء من خلال المحاور الأربعة التالية:

- مقدمة: الحرية والإبداع

- عناصر التسلط التي تعوق الإبداع
- الخبرة الجمالية في الإبداع والتلقي
- جماليات الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة.

وإنصافاً لهذه الدراسة العميقة واحتراماً لاختياراتها في تصنيف محاورها، سنحاول تقديم قراءة تفسيرية نقدية من خلال هذه المحاور الأربعة حسب تسلسلها، ومن خلال نقاط ارتكازها.

المحور الأول: الحرية والإبداع

يربط هذا المحور ربطاً محكماً بين الحرية والإبداع، ويمهد لذلك بالتركيز على الحرية بوصفها فعلاً، وليست مجرد موقف عقلي، "وهي بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلاً أيضاً، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود". وتبدو هذه الشراكة مقبولة تماماً فلسفياً وعملياً، ولكن المناقشة تجنح بسرعة إلى ما يشبه المطابقة بين الإبداع والحرية، والمساواة بينهما في الإحالة المتبادلة، وهكذا تكون الحرية شرطاً أولياً للإبداع ويكون الإبداع بدوره شرطاً لكي تصبح أفعالنا ذات طابع حر. وهذه العبارة الجميلة المريحة تتردد يومياً على الألسنة، ولكن هذه الإحالة المتبادلة المتشارطة تحتاج إلى كثير من التوسع في مفهومي الحرية والإبداع حتى تصبح مقنعة، ذلك لأنها بشكلها الحالي تكاد توحي بالمطابقة بين فعلّي الإبداع والحرية. والحقيقة أن هذه الناحية (أو شيئاً شبيهاً بها) لم تكن غائبة عن أفق الدراسة. إذ سرعان ما انتقل الكلام إلى موقف الفكر المعاصر من الحرية وجنوحه إلى تناول "قضية الحرية" من خلال "التاريخ". وخلاصة ذلك هو سعي الإنسان المستمر للتخلص من أسر الثقافة التي تجسدها السلطة القائمة سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً أو ما يمت إلى ذلك بصلة. وبمزيد من التحديد يمكن القول: إن الحرية "ليست مجرد فكرة أو مبدأ

مجرداً، بل قوة مؤثرة في خلق أعمال معينة"*، وهي أيضاً "ليست أمراً فردياً وإنما هي مسألة اجتماعية..."، وترتبط "بالضرورة" و"تتحرك في حدود الممكن"، "فللحرية حدود هي بعينها شروطها"، "فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة" وهي "تقوم على المعرفة" و" الوعي" و"فكرة المصير". وهكذا يجتمع لمفهوم الحرية الذي تقود إليه الدراسة عنصرا " الضرورة الاجتماعية " و"الوعي بالمصير"، ليصبح المقصود هو " الحرية الواقعية ".

وهنا يشعر المرء أن مثل هذه التحديدات لمفهوم الحرية، على الرغم من استنادها إلى اجتهادات أعظم الفلاسفة من سبينوزا إلى هيغل إلى نيتشه وشبينغلر، وأخيراً إلى تحديدات الماركسية، قد تبتعد بالحرية عن مفهوم الإبداع المتعارف عليه بين أهل الأدب والنقد على الأقل. فالإبداع – كما يرد في اجتهادات الفكر الأدبي والنقدي وشهقات أرباب الشعر - هو انطلاق من كل قيد ليس لبلوغ الممكن، وحتى ليس لبلوغ المستحيل الممكن (بتصورات أرسطو)، ولكن لاختراق كل الحجب والاقتراب من بلوغ المستحيل الذي لم يدركه إبداع في النموذج السابق تاريخياً.

وحتى الآن قطع الكلام في هذا المحور شوطاً كبيراً، ولكن موضوع الدراسة أصلاً هو الإبداع وليس الحرية، ولا يخفى هذا الأمر على دراسة متمكنة كالتي نحن بصددها، ولذلك تنتقل الدراسة فوراً للربط بين الحرية والإبداع، مؤكدة منذ البدء أن "الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية". وقد يكون في ذلك نصيب كبير من الصواب، ولكن ليس كل الصواب. ففي رأي هذه القراءة الودية أن ترابُط الحرية والإبداع لا يجوز أن يلغي

---

* كل ما يرد بين نمنمتين (( )) من الآن فصاعداً هو اقتباس حرفي من النص الأصلي للدكتور بسطاويسي. وكل ما يرد بين قوسين عاديين ( ) هو استدراك مني.

ماهية كل منهما، فالحديث عن الإبداع لابد أن يتصل بالحديث عن الحرية، ولكن ليس هو "الحديث عن الحرية" بالتحديد كما تقرر الدراسة. والحق أن الدراسة تردف هذا التحديد (في أول القسم رقم 2)** مباشرة بشيء من الاستدراك على النحو التالي: "..، ولذلك فإن درس الإبداع ينتمي إلى دراسات علم الجمال..." ومن خلال ما يلي من تفسيرات تعود المسألة ثانية للتركيز على الحرية وليس على الإبداع كما يراه علم الجمال، مع العلم أن هناك حرصاً دائماً على ربط الاستنتاجات المتعلقة بالحرية بقضية الوعي وليس بقضية الإبداع. كأن الحرية هي الجانب الوحيد لمفهوم الإبداع. والدليل على ذلك أن الكلام يتوالى حول السلطة والمنظومات الرمزية لها وهي "الفن والدين واللغة"، حسب تحديدات الدراسة، وهي منظومات "تتحول إلى أدوات للهيمنة في يد مصالح الطبقة السائدة"، بحيث تتحول إلى "سلطة إيديولوجية تمارس العنف الرمزي". وأخيراً تكون "مهمة الإبداع هي مقاومة هذه السلطة الرمزية... بوصفه مفجراً لكوامن القوة في المنظومات الرمزية للطبقات الأخرى". ويمكن أن نتساءل هنا: هل الإبداع مقصور على الطبقات الأخرى؟ أليس للسلطات الرمزية والسائدة إبداعها الخاص بها؟

والى هذا الحد ينتهي القسم رقم (2) من ترقيم الدراسة، ولم يجر أي تحديد لماهية الإبداع سوى أنه فعلُ حرية، وكأنه مطابق للأشكال المتنوعة لفعل الحرية مثل الرفض أو الاحتجاج أو الثورة أو الجدال وما أشبه ذلك.

المحور الثاني: عناصر التسلط التي تعوق الإبداع

وحين نأتي إلى القسم رقم (3) يتحول الكلام إلى السلطة وأنماط عملها وتنضم إلى المنظومات الرمزية السابقة (الفن، والدين،

** الإشارة إلى الأقسام هنا تستند إلى ترقيم خاص بأقسام الدراسة تجاوز المحاور السابقة.

واللغة) سلطة أخرى هي سلطة المعرفة ومعها سلطة الثقافة ويتبع ذلك حديث عن صراعات السلطة. ولا نلحظ أي تعريج على الإبداع اللهم إلا في نهاية هذا القسم وبجملة واحدة تقريرية هذا نصها:
"واكتشاف هذه العلاقات يجعل المبدع يمتلك الوعي بالتحرر من سلطان التسلط".
وهذا طبعاً تأكيدٌ منسجم مع كل المقدمات السابقة. ونحن هنا إزاء دارس متمكن مما يريد أن ينتهي إليه. وإنه ليدرك تماماً – كما أشار في مقدمة القسم الرابع – أن دراسة أشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثير في الفكر المعاصر، وأن المطلوب في هذه الدراسة هو التوصل إلى تحديدٍ ما لعلاقة السلطة بالإبداع. ولذلك يعرج فوراً على علم الجمال المعاصر، مبيناً تجاوز هذا العلم للتناول المجرد لقضايا الفن والإبداع، وتركيزه على أن الإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة (المتلقي، المبدع، الناقد)، ومن هنا تعددت الرؤى والمنهج والموضوعات في علم الجمال. وزاد الأمر تعقيداً (كما يتضح في القسم الخامس) التركيز على دور المتلقي (ولاسيما الناقد) في إعادة تركيب العمل الفني وخلقه من جديد.

المحور الثالث: الخبرة الجمالية في الإبداع والتلقي

من هنا يبدأ الاتصال بين بحث الدكتور بسطاويسي الذي نقدم له هنا قراءة متواضعة والبحث الآخر النظير حول: "مرجعية النص الأدبي في عصر المعلوماتية"، حيث يشترك البحثان في تأكيد حقيقة تعددية الرؤى وتضارب التحليلات وبالتالي تراجع المرجعيات الخارجية لصالح البحث عن مرجعية نوعية ذاتية تكمن في طبيعة التركيب الداخلي للعمل الفني. مع التذكير بوجود فارق مهم يجعل الدراستين متكاملتين، وهو أن الدراسة الحالية تناولت الموضوع من خلال إطار فلسفي فني واسع، في حين أن

الدراسة الأخرى آثرت التركيز على النص الأدبي ذاته، ومن خلال منظور أدبي نقدي نوعي.
لكن حتى الآن لم نتوصل إلى تحديد لما تعنيه كلمات مثل الإبداع والمبدع والعمل الفني، في حين أن الحرية أشبعت بحثاً في النصف الأول من الدراسة. وننتقل إلى القسم رقم (6)، فنجد تركيزاً على اهتمام علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي إلى درجة اعتبارها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، وهنا ثانية "تأتي مسألة الحرية لتفسر موقف المتلقي من حيث إنه يحاول "أن يتحرر من أسر التسلطية"، وهنا ثانية تأتي الخلافات والآراء المتضاربة بين ريتشاردز وجون ديوي، وشيلر، وفالتر بنيامين، وتتسع التفسيرات حول فعل التلقي وقد (تلتقي) عند تفسير عام هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة، بالطبع دائماً من خلال ممارسة فعل التحرر.
ويستمر التركيز على مسألة التلقي، وحرية المتلقي في إعادة بناء النص، ولا تكاد توجد أية إشارة لهوية هذا المتلقي، فهل هو جاك دريدا، أم بول دومان، أم جون ديوي، أم أورتيغا غاسيت، حتى توكل إليه مهمة الحضور المساوي لحضور الكاتب، ومعها مهمة توليد إبداع جديد من خلال العمل الفني المنتج؟ وبكل سذاجة نسأل هنا هل (المتلقي) وصف مطلق ينطبق على مئات ألوف القراء؟ مثلاً في رواية مثل **(الشيخ والبحر)** لهمنغواي، أو قصيدة مثل (قصيدة إلى الريح الغربية) لشلي، أو مسرحية مثل **(في انتظار غودو)** لبيكت... أليست هذه الأوصاف لدور المتلقي لا تفرق بين مستويات التلقي، بل بين المتلقي العادي والناقد على الأقل؟ ولا نكاد نجد جواباً في نهاية القسم السادس سوى التأكيد ببساطة على الفرق بين الإيجابية والسلبية عند المتلقي.
وفي القسم رقم (7)، يطل علينا الناقد لأول مرة، فكأن المؤلف شعر بتساؤلاتنا. ونطمئن إلى أن الناقد متذوق من نوع خاص

يتمتع بالخبرة والممارسة، مع تأكيد ضرورة تركيزه على النص واستبعاد المعرفة الإطارية والأضواء التفسيرية الخارجية، ولاسيما ما يتعلق بالمؤلف والعصر. وهنا أيضاً نلاحظ روح المبالغة في النقد المعاصر من ناحية الجزم بأن المعلومات الإطارية المتصلة بالعمل الفني "تخلق حجباً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه". ويتبين بعد استعراض آراء غولدمان أن التفسير ينبغي أن يأتي لاحقاً بعد تحديد البنية المركزية للعمل الفني.

وفي القسم الثامن من الدراسة يصل الكلام إلى تفسير "خبرة المبدع في إنتاج أثره الفنيّ". والملاحظ هنا أن خبرة المتلقي سبقت خبرة المبدع ترتيباً واهتماماً في الدراسة. ويخطر للإنسان كلما قرأ مثل هذه الأولويات المعاكسة تماماً للنقد التقليدي: هل نحن الآن في مرحلة رد فعل أو طباق (antithesis)؟ وهل سيأتي التركيب في المستقبل أم أن التكنولوجيا والمعلوماتية يمكن أن تقلب الأمور رأساً على عقب؟.

المحور الرابع: جماليات الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة

ومن خلال استعراض الدراسة للاتجاهات المختلفة في تفسير خبرة المبدع، من سايكولوجية، وفلسفية، ولاهوتية، وجمالية، يتبيَّن أنها تؤثر التركيز على منظور علم الجمال المعاصر، وهنا ينتقل الكلام بالضرورة إلى الحداثة بوصفها نمطاً في التفكير وأسلوباً في الحياة وتحرراً مما هو سائد. وتميل الدراسة إلى إلقاء الضوء على الاتجاه الاجتماعي في التفسيرات الحداثية (لوسيان غولدمان)، والمهم أنها تنتهي إلى شيء من تقبل تصنيف علم الجمال المعاصر للعمل الفني بأنه نوعان:

- نوع مغلق على ذاته.
- ونوع مفتوح لإعادة القراءة والإنتاج.

ويبدو لنا هذا المخرج معقولاً، ولكن حين نضعه في إطار التأكيد على الوظيفة التحليلية التفسيرية للناقد بعيداً عن التصنيف

والتقييم، لابد أن يبرز السؤال التالي: **ماذا تكون مهمة الناقد إزاء أعمال توصف أنها فنية، ولكنها تكون جامدة "تعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي"؟ هل تظل هذه أعمالاً فنية؟ وإذن كيف نفتحها ونتلقاها إيجابياً؟ أو نحذفها من عالم الفن؟ وعند ذلك نكون قد دخلنا في متاهة سلطة بائدة هي سلطة الناقد !!**

وأخيراً يصل بنا المطاف إلى القسم التاسع، الذي يتناول "جماليات الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة". وهنا يبذل المؤلف جهداً فائقاً لاستخلاص القيم الجمالية الجديدة التي بشرت بها الحداثة والتي تكاد تعرف نفسها بأنها مضادة للقيم الجمالية التقليدية، ولكن حين تنتقل إلى تعريف إيجابي تتضارب الاتجاهات والتحليلات، وكلها تبتعد عن النمطية والمعيارية، وتقنع بأن تكون "أداة إجرائية لفهم التقنيات الداخلية للنصوص الشعرية من خلال استخدام اللغة والخيال والبناء البصري للقصيدة".

ويلاحظ هنا أن الكلام يتركز على الشعر والمكتوب منه بوجه خاص، فهل انتهت مرحلة الشعر المسموع؟ إن التطورات التكنولوجية السمعية / البصرية توحي بغير ذلك. والحق أن الدراسة تنتقل إلى الكلام على التقنيات الحاسوبية والسمعية البصرية والإنترنت، وتشير بحق إلى أن موضوع العمل الفني أصبح كامناً في العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم، وخلاصة ذلك كله أن مرجعية العمل الفني تتركز في علاقاته الداخلية وفي إمكانات تأويله وليس في دلالته القاطعة.

وفي هذا المجال الحداثي / التقاني تلتقي الدراستان في كثير من الاستنتاجات. وتمتاز الدراسة الحالية بتقديم أمثلة من المشهد النقدي العربي المعاصر، ولكنها تنظر إليه نظرة سلبية بسبب انطلاقها غير المتحفظ من المواقف العامة للحداثة، التي يظهر

من مقارنتها اللاحقة بما بعد الحداثة (postmodernism) أنها مواقف عرضة للأخذ والرد. والدليل على ذلك أن الدراسة نفسها تؤكد بعد صفحات "أن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن والشعر المعاصر دون أن تطبق عليها أياً من أحكام القيمة".
وهنا نتساءل لماذا التركيز على الشعر وحده دون فنون القول الأخرى في مناقشات الحداثة في هذا القسم من الدراسة، وهل يجوز أن يمضي ذلك دون توضيح، مع أن الأمثلة قدمت من خلال الرواية؟
وأخيراً تختم هذه الدراسة الغنية بالمعلومات والتفصيلات والحريصة على استيفاء ما يمكن استيفاؤه من وجهات النظر المتلاطمة، تختم بأصعب ختام وأعقده، وهو محاولة التفريق بين الحداثة وما بعد الحداثة (هابرماس وليوتارد). وتحاول منذ البدء الإشارة إلى أنهما اتجاهان مختلفان، ولكن كل منهما يكمل الآخر من خلال التعارض معه. ونظراً لتعقيدات الموضوع بمجمله ينهي المؤلف دراسته بتلخيصين:
الأول: قائمة عوامل تبيّن سبب غموض الحداثة وتعلله من خلال منطق الموافقة.
والثاني: مقارنة مركزة بين جماليات الحداثة وما بعد الحداثة.
وفي الحالتين هناك جهد فائق مبذول في الاستخلاصات، وهناك الكثير من المناقشات التي يمكن أن تثيرها مثل هذه التصنيفات، لسبب بسيط هو أن الحداثة هي نظرية غير مؤطرة، وهناك (حداثات) بقدر ما هناك حداثيون.
وفي الختام، لا بد من التأكيد أن الموضوعات التي أثارتها هذه الدراسة شديدة التعقيد والتشابك، وكل صفحة من صفحاتها تثير تساؤلات وإشكالات تفصيلية بالإضافة إلى الإشكال العام. وهذا ما دفعني إلى القيام بقراءة ملتزمة بالنص نفسه، حتى يظل الموضوع في مدى الرؤية الطبيعية من جهة، ومن أجل تجنب

الشطط أو الاستطراد الذي تقود إليه معالجة مثل هذه الموضوعات.
وإن الجهد المبذول في هذه الدراسة الجادة كفيل أن يجعلها مرجعاً لمتابعة تطورات الجماليات الفنية والمرجعية الأدبية. وأعتبر نفسي محظوظاً إذ أتيح لدراستي المتواضعة المتقيدة بخط تطور مرجعية النص الأدبي أن تحظى برفقة هذه الدراسة التي تتميز بسعة الأفق، وغزارة الإحاطة، وغنى التفصيلات والمراجع، مما يتيح لدراستي فرصة (الاتكاء) على جدار استنادي.

تعقيب على بحث

الدكتور حسام الخطيب

" مرجعية النص الأدبي وأفقها في عصر المعلوماتية "

الدكتور رمضان بسطاويسي محمد

إن ورقة د. حسام الخطيب تكمل ما حاولت تقديمه خلال ورقتي، ذلك لأنه قدم دراسة عن مرجعية النص في عصر المعلوماتية، وقدم استعراضاً تاريخياً حول المرجعية الأدبية للنص حتى وصل إلى العصر الحاضر، وإنني أقترح استكمالاً لما بدأه الدكتور حسام الخطيب أن أضيف بعض النقاط التي أراها جوهرية حتى يستكمل القارئ بقية جوانب الموضوع المطروح.
ولكن قبل أن أناقش هذه النقاط ينبغي أن أشير إلى الأصالة والجدة في الطرح الذي قدمه د. الخطيب في ورقته، ويبرز الحاجة الشديدة إلى نظرية أدبية جديدة تستوعب المتغيرات التي ألمت بالنص الأدبي في عصر المعلوماتية، فلم يلتفت ناقد أدبي إلى النص المفرع (Hypertext) وإلى نظرياته المعاصرة في الفن والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي كما التفت إليه الدكتور الخطيب، وله فضل السبق والريادة في ارتياد هذا الموضوع بعمق وجدية جعلت من النقد العربي قادراً على مسايرة

المتغيرات العلمية والتكنولوجية، وأثرت على الكتابة، وغيّرت من طابعها وشكلها، وقد اطلعت على كتابه: (الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع Hypertext) في سلسلة دراساته في الأدب المقارن، حيث طرح أسئلة عميقة، وقدم مقارنة عميقة بين النص السطري، والنص الذي يعتمد على الوسائط الإلكترونية المتعددة، وبيّن فيه طبيعة النص الجديد، وما يطرحه من قضايا، هذا بالإضافة إلى قدرته على نحت ترجمة لمصطلحات عديدة تواجه الباحث الذي يلج عالم الأدب وعلاقته بالمتغيرات العلمية والتكنولوجية ومن ثم اقتراحها.

هذا ما كان ينبغي الإشارة إليه قبل الحديث عن النقاط التي ينبغي إضافتها من وجهة نظري للموضوع المطروح.

فالقضية الأولى التي تطرح نفسها من البداية، هي أن تسليمنا بالتقدم التكنولوجي، وثورة المعلومات لا يعني الفهم النقدي لها، فالتقدم التكنولوجي برغم ما أتاحه للإنسان من توفير للوقت والجهد، وأسهم في يسر الاتصال بين أرجاء المعمورة، إلا أنه خلق ظواهر سلبية مصاحبة، جعلت الفيلسوف المعاصر هربرت ماركيوز يطلق على عالم اليوم هويوتوبيا مشوهة؛ لأنها تباعد بين الإنسان والوجود، وتباعد بين الإنسان والإنسان أيضاً على مستوى الاتصال المباشر الحي، وجعلت عالم اليوم يتحكم فيه الاقتصاد على نحو يُعيد صناعة البشر، أو صياغة عقولهم ووجدانهم وفق عملية الإنتاج الاستهلاكي ومتطلباتها، فالتكنولوجيا ليست هي العلم الذي يهدف للوصول إلى المعرفة الخالصة، بصرف النظر عن فائدتها أو عدم فائدتها، بينما التكنولوجيا تسعى لتحقيق منفعة مباشرة بأيسر الطرق، وهي تستفيد من العلم والفن في تقديم منتج أسهل في الاستعمال، ويقوم بوظائف متعددة في الوقت نفسه بحيث ترتبط بالحاجات المادية بشكل رئيسي، وتخاطب حواس الإنسان وغرائزه.

وقد تعقدت هذه المنتجات التكنولوجية إلى درجة أثرت في تكوين الإنسان، وأفقدته قدرته على التأمل وتنمية روحه الداخلية الأصيلة؛ لأنها تخاطب حاجات عملية وخارجية، ولذلك فإن دخول التكنولوجيا على الأدب، قد أثر في أشياء كثيرة منها تصورنا للخيال ودوره وأبعاده، ذلك لأن الأدب في صورته التقليدية، يجعل القارئ يقوم بتخيل عناصر النص ومفردات عالمه على نحو يخلق فهماً خاصاً للنص الذي يعدُّ بمثابة إضافة جديدة له، بينما لا نجد هذه السمة في النص الذي يتم نقله عبر الوسائل المتعددة التي تنقل الصوت والصورة والمؤثرات السمعية والبصرية، بل والشمية أيضاً، مما يحدّ من الخيال في تصور عالم النص، وبالتالي قد يجعل هذه القراءات المقدمة للنص سواء من القارئ الافتراضي أو من الناقد متشابهة، لأنها تعتمد على العناصر السمعية والبصرية نفسها، ولذلك فإن مصطلح النص المفتوح وأفق التوقعات للنص يتغير معنى كل منهما عن ذي قبل، فالنص المفتوح كان يعني قبول النص لقراءات عديدة من زوايا مختلفة، ومن قراء متعددين، بينما النص المفتوح قد يعني الآن النص الذي تتجسد عناصره البصرية والسمعية في صورة مسبقة تجعل من استخدام الخيال محدوداً لدى القارئ، كذلك فإن مصطلح أفق التوقعات الذي استخدمته نظرية التلقي الجمالية في شرح كيفية استجابة القارئ للنص، سيعني شيئاً آخر حين يتدخل القارئ في إعداد النص وإعادة ترتيبه من خلال الحوار المباشر مع المؤلف، وليس في صورة منتهية كما هو الحال في الكتاب أو اللوحة.

وهناك تأثير أكثر خطورة، أشار إليه الدكتور حسام الخطيب وهو أن النص الجديد يتضمن لغات عديدة، تؤثر على لغة النص الأصلية. فإضافة اللون والصورة والصوت للنص المكتوب يؤثر على وظيفة اللغة الأصلية للنص التي تعتمد على الإيحاء

والإيماء والتلويح والصمت، لأن كل شيء سوف يصبح منطوقاً ومسموعاً ومرئياً، وهذا يغيّر من طبيعة اللغة ذاتها في الأدب، ذلك لأن اللغة في الفن - بوصفها وسيطاً حسياً لتمثيل ما يريد نقله من مشاعر وأفكار - ((تخفي بقدر ما تكشف)) على حد تعبير هيدجر(Heidegger)، فالكلمات ليست بريئة كل البراءة، وإنما تحمل فلسفة صاحب النص، وتقدم نظرية عامة ومجردة كما يصر دريدا (Derrida) على إثباته، والكلمات تحتفظ بآثار من تاريخها الطويل، وصلاتها بمجموع النظام اللغوي الذي تنتمي إليه، وينزلق معناها لدى القارئ حسب خبرته وثقافته وتجاربه من صورة إلى أخرى، وكل هذا يختفي ليحل محله صورة متشظية للنص تجعل القارئ في حيرة، تفقده فاعليته في إعادة بناء النص.

فالنص الجديد في حاجة إلى نظرية في السيمونطيقا تستوعب العلامات والرموز المختلفة التي يتضمنها النص الواحد، فالتعدد اللغوي يخلق تعدداً في مراكز النص بحيث لا نرى مركزاً واحداً للنص وإنما عدة مراكز.

وهناك قضية أخرى ينبغي الإشارة إليها، وهي أن المعلوماتية برغم كل ثورتها الهائلة لا تصنع (معرفة) بالمعنى الفلسفي والإنساني، لأن المعلوماتية كما نراها في شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت) هي معلومات متناثرة، يتم التعامل معها آلياً عبر أجهزة الحاسوب، وبالتالي فهي - وحدها - لا تصنع معرفة؛ لأن المعرفة هي تفاعل إنساني بوصفه ذاتاً مع موضوع يقوم فيه الإنسان بتشكيل موضوعه، وإعادة بنائه وترتيبه على نحو يقدم معرفة خاصة أو عامة، بينما المعلومات هي مصفوفة من المعلومات لا يقوم بينها رابط، ويقوم الإنسان بتنظيم هذه المعرفة وفق جهد تفاعلي.. ولذلك، فلا يكفي أن يمتلك المرء جهازاً للحاسوب وخطاً للاتصال بشبكة المعلومات الدولية ليكون عارفاً،

وإنما لابد من جهد إنساني ورؤية وإحساس بالوجود، وأسئلة داخلية تعتمل في وجدانه وعقله لكي يستفيد من شبكة المعلومات الدولية، فالإعلام والمعلوماتية بفصلهما عن الإنساني يمكن أن يتحولا إلى قوة انفلات للغرائز، وتشويه وتدمير الإنسان بدلاً من تنميته. فمثلاً الإنترنيت يمكن أن يكون وسيلة للبحث عن علاج لمرض، ويمكن أيضاً أن يكون وسيلة للإباحية والانحلال، وعلى هذا فإن المعلوماتية بوصفها نسقاً معرفياً جديداً لابدَّ أن يراعى ارتباطها بالإنسان وثقافته وتاريخه وخبراته، لأن كل هذا يعزز شكل استخدام الإنسان لهذه الأدوات. وهذا يعني أن الثقافة بوصفها منظومة اجتماعية، يظل لها هذا الحضور في عصر المعلومات برغم أن كثيراً من المعالجات لفلسفة المعلومات لا تراعي هذا البعد في تناولها لهذه الظاهرة.

فالمعلوماتية هي أداة فحسب، وتاريخ الحضارة الإنسانية هو تاريخ الأدوات التي يستخدمها الإنسان في تحقيق حاجاته، وهذه الأدوات تؤثر بدورها في طريقة الحياة، ونوعيتها، ونظرة الإنسان للكون وإحساسه بالمكان والزمان، فالحاسوب مثلاً مثل السيارة أثر على طريقة الإنسان في الحياة وعلى نظرته لها، والمعلوماتية برغم ما تتيحه من كم كبير من المعلومات فإن الإنسان لا يستفيد إلا مما يتمثله من هذه المعلومات، مثلما لا يستفيد الإنسان من الطعام إلا من الطعام الذي يهضمه ويتمثله في جسمه عبر عمليات معقدة تؤثر في جسم الإنسان، بل وفي سلوكه أيضاً، فمعروف أن نوعية الطعام تؤثر في سلوك الإنسان، ولهذا فإن نوعية المعلومات التي يستخدمها الإنسان عبر الشبكة الدولية التي تعكس اهتماماته وقضاياه، كذلك الحياة التي يعيشها الإنسان، ونقل المعلومات يتم اليوم من الدول الكبرى إلى الأدنى، وحين يتم نقلها عبر الوسائط المتعددة يتم نقل صورة الحياة اليومية للبلد الذي ينتج المعلومات مما يؤدي إلى سيادة هذه

الصورة وانتشارها، وما يصاحب ذلك من استهلاك لأدوات محددة وسلع بعينها، ولهذا فإن نقل المعلومات قد يتضمن أهدافاً سياسية واجتماعية وثقافية، وفي حالة العالم العربي فإن من يمتلك أدوات نقل المعلوماتية يمكنه السيطرة على الدول والطبقات الأخرى.. وبالتالي فإن الدول العربية تقع تحت هيمنة الدول المتقدمة في مجال المعلوماتية مثل إسرائيل التي تنفق المليارات في استثمار المعلومات ونقلها. وهذا يعني ضرورة النهوض بمواكبة العالم في ثورة المعلومات حتى يمكن الإسهام في خلق عالم متعدد الثقافات والأقطاب بدلاً من الخضوع لقطب واحد.. والفكر العربي يحتاج إلى طرح فلسفة المعلومات وآثارها في الثقافة العربية لكي يجابه الأسئلة التي يطرحها عصرنا الراهن.

والاهتمام بالمعلوماتية ينبغي أن يرتبط بدراسة موضوعين هما: الهيرمونطيقا ونظرية التلقي، بدلاً من التساؤل عن مرجعية المبدع، ذلك لأن الأدب في عصر المعلوماتية يجعلنا أحوج ما نكون إلى دراسة التأويل، حدوده وغايته، ودراسة كيف يمكن للقارئ في عالم اليوم أن يتفاعل مع الوسائط الجديدة ونصوصها المعاصرة؟

فالهيرمونطيقا ((أو التأويل)) تبين لنا أن كلاً منا يقدم فهمه الخاص حول مرجعية المبدع، وتعدد المرجعيات لا يعني التعارض ولكن يعني الانحياز لتأويل وتفسير ما على حساب آخر. وقد عرض توماس كون في كتابه الشهير (بنية الثورات العلمية) رأيه حول التأويل ودوره في عصرنا الراهن، فالتأويل ليس عملية تصور للمعنى تتحدد بناء على الإدراك الذاتي للعلاقات القائمة بين الظواهر وقيامه في الذهن، بل إن التأويل هو عملية يمليها انتماء إنسان ما لنموذج معرفي شارح (البارادايم) القائم في عصره وينتمي إلى نظرته للأشياء، فنحن

نقوم بتأويل العالم من خلال النموذج المعرفي السائد الذي يجسد نظرتنا للأشياء، وقديماً كان يتم النظر للهيرمونطيقا على أنها عملية ذاتية تقوم على الفهم والتفسير، بينما نحن نقوم بتفسير ظواهر النص المفرع وفق نموذج معرفي يعبر عن رؤى متعارضة، يمليها علينا المناخ الفكري السائد الذي ينظر إلى النص المفرع بوصفه تحصيل حاصل لما هو موجود في العالم من (Chaos) أو فوضى على حد تعبير الفيلسوف المعاصر روتي (Roty).

والهيرمونطيقا توضح لنا من خلال جهود كل من شلايرماخر وهيدجر وهابرماس في نظريته التداولية، أننا لا نهدف من تأويل أي نص إلى فهم العصر الذي ينتمي إليه، أو المؤلف صاحب النص، وإنما نهدف إلى فهم أنفسنا من خلال النص، أي إننا نقرأ ذواتنا، عبر النص الذي نقوم بتأويله، وحين نقوم بالحديث عن النص المفرع فإننا لا نتحدث عن النص الجديد، وإنما نتحدث عن أنفسنا في فهمنا لهذا النص الذي يفرض وجوده من خلال أدوات الاتصال وثورة المعلومات.

وموضوع الهيرمونطيقا هو تحليل النصوص، وقد بدأ الأمر بالنصوص الدينية ثم تطور لدراسة النصوص الأدبية والفلسفية، وامتد ليشمل نصاً آخر أكثر تركيبية وهو نص الحياة اليومية والنص المفرع. فالهيرمونطيقا بدأت بدراسة النصوص في صورتها البسيطة ذات البعد الواحد، ثم امتدت للنصوص المركبة، ويعد دلتاي وشلايرماخر وهيدجر وجادامير وهابرماس من أبرز من أسهموا في هذه الدراسات التي حولوها من مجرد انطباعات بسيطة وعابرة إلى علم يتأسس على فهم وتفسير ومنهج خاص يراعي تعقد النصوص الجديدة، ويشتق اللفظ الذي اشتق منه الهيرمونطيقا من الفعل الإغريقي (Hrrmeneuein)، وهو فعل يدل على عملية كشف الغموض

الذي يكتنف شيئاً ما، وقد اشتقت الكلمة من اسم الإله الإغريقي هرمز (Herms) وهو إله متعدد الجوانب فهو رسول الآلهة، وإله الحدود، وإله التجارة، وصانع القيثارة في الثقافة اليونانية، وتجتمع دلالة هرمز في جانبين: أولهما يمثل الوساطة بين طرفين، وثانيهما: يمثل القدرة على استخدام الحيلة في الوصول إلى الهدف، وكلاهما ضروري في عملية كشف الغموض الذي يدل عليه اللفظ الإغريقي، فالغموض ينكشف من خلال وسيط، ويستخدم وسائط غير مألوفة، وهذا ما نجده في النص المفرع الذي يستخدم وسائل جديدة تساعد النص في إيصال رسالته.

ويمكن أن تقوم الهيرمونطيقا بدور في تحليل النص المفرع، لأنها تعتمد على فلسفة مؤداها التعمق خلف ما هو ظاهر من تعبيرات وعلامات ورموز للكشف عن المعاني الكامنة والجوانب الغامضة من الخبرة، أو التجربة في محاولة لفهم النص من خلال ما هو معلوم، حيث تبدأ عملية الفهم دائماً من المعلوم في تجربتنا لننفذ إلى المجهول في محاولة لفهم النصوص المختلفة، وجوهر عملية التأويل هو الكشف عما يكمن خلف الأشياء الظاهرة من دلالات ومعان، ومحاولة لكشف الغموض من الظاهر، والكشف عن آفاق المعاني المختلفة للنص، التي لا تدركها العين من مجرد النظرة الخارجية.

ولذلك يمكن تعريف الهيرمونطيقا بأنها فن إدراك وتحليل المعنى المختبئ في النصوص.

وقد بدأت الهيرمونطيقا من مراحلها الأولى بتحليل النصوص الشعرية مثل الملاحم اليونانية مثل الإلياذة والأوديسا، وحين نشر جادامير كتابه (الحقيقة والمنهج 1960) تحولت الهيرمونطيقا من نطاق البحث الفني والديني إلى نطاق البحث الفلسفي والاجتماعي، ويستند جادامير إلى استبصارات هيدجر فيما يتعلق

باللغة والزمان والفهم، ويهتم بشكل أساسي بوصف فعل الفهم في علاقته بممارساتنا الحاضرة وبتراثنا.

ويتبنى جادامير موقف هيدجر إذ يرى أن الهدف من تأويل النص ليس البحث في مقاصد المؤلف، بل النص نفسه، وتكمن المشكلة الهرمينوطيقية في قهر التباعد بين النص والقارئ الذي يمكن أن يؤدي إلى الاغتراب، وحاولت الهيرمونطيقا إعادة صياغة السؤال التالي: كيف يمكن لعمل فني ما أن يكون منتزعاً من ثقافته الأصلية وملابساته التاريخية ثم يتواصل أو يصبح قابلاً للفهم من قبل القارئ المعاصر؟ وتعاود هذه المشكلة الظهور مع كافة الأعمال الفنية، ومع كل المحاولات التي تسعى إلى فهم نص الحياة اليومية والمجتمع بوصفه نصاً، وفهم الثقافات والشعوب الأخرى، إن الهدف وراء الفهم الهيرمونطيقي ليس تبيان دلالة عمل فني ما لدى جمهوره الأصلي أو لدى مؤلفه، وإنما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة إلينا في الحاضر، وهذا يعني أن عملية التأويل هي نتاج لحوار أصيل بين الماضي وحاضرنا، وهذا يتم من اللحظة التي يحدث عندها دمج الآفاق بين الوسائط المتعددة التي يستخدمها النص المفرع، وهذا الفهم الهيرمينوطيقي يمثل فعلاً لفهم الذات، وفهم النص وتواصله مع القارئ، ويرى جادامير كما بشّر من قبل توماس كون في كتابه: (بنية الثورات العلمية) أننا لا يمكن أن نفهم إلا من خلال النموذج الإرشادي المعرفي، أي النظرة السائدة في عصرنا الثقافي، وليس من خلال نزعها عن البارادايم السائد، أو تحييدنا عنه، ومن ثم لا يوجد معنى نهائي أو قطعي لعمل ما، فالعمل الفني الكلاسيكي يخلق لنفسه تاريخاً من المعاني إذا ما تم تأويله وتناوله على نحو مختلف في العصور المختلفة، والشرط الذي يسمح بإمكانية ذلك يتمثل في التراث ذاته الذي يتجسد بشكل

أساسي في الأعمال الفنية، والمؤسسات الثقافية واللغة على نحو خاص.

وتكتمل تجربة الدكتور حسام الخطيب بالحديث عن نظرية التلقي، لأنها نتيجة من نتائج تطور الهيرمونطيقا، التي أصبحت لا تحتفى بالنصوص فحسب، وإنما تتجاوز ذلك أيضاً إلى أثر تلك النصوص في المتلقي أو القارئ، فالنص يكتمل تحققه فقط من خلال عملية القراءة التي يلتقي فيها ويتداخل عالم النص وعالم القارئ، وقد أسهمت أعمال رومان انجاردن عن علم الجمال الأدبي في ظهور نظريات استجابة القارئ، التي تحلل هذه الاستجابات وفق حالة العصر الحالي، وما يطرحه من إمكانات جديدة للنص لم تكن موجودة من قبل.

وتستفيد نظرية القراءة من علم العلامات وفلسفة اللغة، وتحاول فهم الطابع التركيبي للنص المعاصر، ويعدُّ بول ريكور من الذين حاولوا فض الصراعات بين التأويلات المختلفة للنص الواحد، وبيّن أن هذه التأويلات تسهم في فهم الذات، ولا يمكن فهم الذات إلا من خلال الارتحال في عوالم الأعمال الثقافية والأعمال الفنية، ويمكن التمييز بين ثلاثة مراحل أساسية في فهم بول ريكور للأعمال الأدبية.

1- تحليل النص ذاته، وما ينطوي عليه من علامات ورموز وتحديد لخصائصه السمعية والبصرية التي تتعامل مع الحواس.

2- عملية التفاعل التي تتم فيها القراءة، ويتحقق فيها عالم النص، وهنا تبرز أهمية نظرية استجابة القارئ، وردود أفعال الإنسان المتوقعة عن النص.3- المستوى الثالث هو الامتلاك الوجودي والتأملي لمعنى النص بالنسبة إلى ذات القارئ نفسه، ويقوم المستوى الثاني بالإعداد للمستوى الثالث، وذلك أن عملية تجديد عالم العمل الأدبي تعتمد على الملامح الكامنة لعالم القارئ ومعرفته وشخصيته، وهكذا فإن العمل الأدبي في صورته

المفرعة يشدنا إليه ويباعد بيننا وبين ذواتنا، وهو لا يفعل ذلك إلا ليعمق فهمها لذواتنا، وذلك بأن النص الأدبي يعكس من خلال رصد طريقة تفاعلنا معه أوجه وإمكانات ذواتنا التي لا يمكن أن نتعرف عليها بأي شكل آخر.

وقد تطورت الهيرمونطيقا بعد ذلك على يد اميليوبيتي (Emilio Betti)وهيرش (Hirch)، وستانلي فيش(Stanley Fish) الذي يرى أن النص ليس له معنى محدد سلفاً، فمعناه ليس إلا نتاجاً للكيفية التي نؤوله بها، وأي تشابه في تأويلاتنا، إنما يعني ببساطة مشاركتنا في الاستراتيجيات التأويلية، وكل نص يتضمن استراتيجيات القراءات العديدة الممكنة. وترى الهيرمونطيقا اليوم أن واقعنا هو واقع مؤول Interkreted Reality ينتقل إلينا بواسطة اللغة وموقفنا التاريخي.

وهكذا فإن ما يطرحه الدكتور حسام الخطيب يمكن تفهمه بالاستناد إلى نظرية الهيرمونطيقا ونظرية التلقي، بحيث يمكن أن يسهم في تقديم نظرية أدبية جديدة تستوعب المتغيرات التكنولوجية والحاسوبية الجديدة التي أثرت في طبيعة النص الأدبي في عصر اليوم.. ويمكن لما قدمه الدكتور حسام الخطيب أن يخرج النقد الأدبي العربي من عزلته، ويجعل الفكر العربي قادراً على التحاور مع منجزات العصر ومتغيراته.

ويبقى أن أشير إلى أن الملامح الجديدة لعصرنا الراهن ومتغيراته، تبين أن التكنولوجيا والمعلوماتية والثورة العلمية قد أسهمت جميعها في تقديم قيم جمالية جديدة لم تكن موجودة من قبل، وقد سبق أن أشرت إليها في الورقة التي بين يديّ القارئ، كما أن هناك أسساً معرفية ومنطقية ترتكز على الثورة التكنولوجية المعاصرة، وهذه الأسس غير واضحة في أذهان الكثيرين، لأنها تستند إلى منطق مغاير للمنطق التقليدي، ولذلك

فإن دراسة ما بعد الحداثة وسماتها يساعدنا في التعرف على سمات النص المفرع وطبيعته.

وما قدمه الدكتور حسام الخطيب هو نقد النقد، بمعنى نقد تاريخ التصورات النقدية التي كان يتم من خلالها دراسة النص الأدبي، وهو فعل ضروري يتجاوز أدبيات النقد والانفتاح على عالم النص اليوم الذي يستعين بكل الأدوات واللغات المتاحة، وأختلف معه فيما ذهب إليه من أن الجانب النفسي للأدب قد عفا عليه الزمن، لأن التحليل النفسي يبقى أحد أبعاد النص الأدبي الذي يمكن الاختلاف معه، لكن لا يمكن تجاهله، والناقد في عالم اليوم مطالب بالاستعانة بكل العلوم والأدوات البحثية المتاحة في فهم النص الأدبي المركب الذي يقدم عبر أدوات الاتصال.

تعريفات*

إعداد محمد صهيب الشريف

أرثوذوكسية Orthodoxy

من Orthodoxos الإغريقية بمعنى القديم، والأرثوذوكسية هي العقيدة الأرثوذوكسية، أي العقيدة الصائبة أو السديدة، وهي المعنية بالهدى والرشاد، والمقصودة بقولنا سواء السبيل. وكان أصحاب أهل هذه العقيدة من اليونان ومن لف لفهم من البلاد كمصر، ثم اختلفوا حول طبيعة المسيح، وقالوا إنه له طبيعة واحدة جامعة بين اللاهوت والناسوت، وامتزج فيها عنصر الإله بعنصر الإنسان بينما رأى غيرهم وهم الكاثوليك أن المسيح له طبيعتان.

الأرستقراطية Aristocracy

الطبقة الاجتماعية ذات المنزلة العالية والتي تعرف عادة بأنها التي تضم (أحسن العائلات) وتتميز بكونها موضع اعتبار المجتمع لسلوكها المهذب وسيادتها في المسائل الاجتماعية والسياسية. وتتكون من الأعيان الذين وصلوا إلى مرتبتهم ودورهم في المجتمع عن طريق الوراثة، ثم استقرت هذه المراتب والأدوار فوق مراتب وأدوار الطبقات الاجتماعية الأخرى.

استراتيجية Strategy

فن القيادة في الحرب الشاملة على مستوى الدولة، حيث تنسق الخطط العسكرية مع الخطط الاقتصادية والإعلامية والسياسية، وتوصف بأنها الخطة العامة لحملة عسكرية كاملة.

---

* تعاريف المصطلحات الواردة هنا ليست مطلقة المعنى، ذلك أن المؤلف يمكن أن يختار معنى محدداً للمصطلح يستعمله في كتابه، وإنما وضعنا ما وضعناه من تعريفات لمساعدة القارئ غير المختص على فهم أفضل للنص.

والاستراتيجية، من الناحية السياسية، هي تحديد الأهداف، وتحديد القوة الضاربة، وتحديد الاتجاه الرئيسي للحركة.

أستطيقا، علم الجمال Aesthetics

أستطيقا تعني في اليونانية الإدراك الحسي، ثم اقتصر استخدامها على العلم الذي يعرض للمسائل التي يثيرها تأمل الموضوعات الجمالية، وانقسم هذا الأخير إلى علم نظري أو عام يبحث في الصفات المشتركة للأشياء التي تولد الشعور بالجمال ويحلل هذا الشعور، فهو إذن علم معياري كالمنطق والأخلاق، وقسمه العملي أو الخاص الذي يبحث في الصور الفنية ويحللها ويستخلص قوانينها، ويطلق عليه اسم النقد الفني.

الأسطورة Myth

الأسطورة رواية ليس لها مؤلف محدد، تنتشر في المجتمعات المعروفة بتقاليدها العرفية والشفوية. وغالباً ما تروي هذه الأساطير أصول الجماعة، وتمايز عناصرها الأولى عن عالم الطبيعة، وتحاول تفسير النظام الكوني، وعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة.

الاشتراكية Socialism

نظام اجتماعي اقتصادي قائم على الملكية العامة لوسائل الإنتاج، وتبنى الاشتراكية على شكلين من الملكية: ملكية الدولة العامة والملكية التعاونية والجماعية. وتقتضي الملكية العامة انعدام وجود الطبقات المستغلة واستغلال الإنسان للإنسان، وتقتضي وجود التعاون بين العمال المشتركين في الإنتاج. وفي ظل الاشتراكية لا يوجد اضطهاد اجتماعي وعدم مساواة بين القوميات، كما لا يوجد تناقض بين المدينة والريف، وبين العمل الذهني والبدني.

الاغتراب Alienation

يعني حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيته وموطنه أو مكانه.

ويعني في الطب: الاضطراب العقلي الذي يجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه.

وفي الفلسفة: غربة الإنسان عن جوهره وتنزله عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه. أو عدم التوافق بين الماهية والوجود.

الاكتئاب Depression

صعوبة في التفكير، واكتئاب يصيب النفس، وكساد في القوى الحيوية والحركية، وهبوط في النشاط الوظيفي، وقد يكون له أعراض أخرى كتوهم المرض، وأوهام اتهام الذات وتوهم الاضطهاد، والهلوسة والاستثارة.

وللاكتئاب ثلاثة مستويات من الشدة، هي الاكتئاب الخفيف، والاكتئاب الحاد، والذهول الاكتئابي.

ومن أخطر سمات الاكتئاب الميل للانتحار، وهو ميل موجود طوال فترة الإصابة بالمرض، وفي دور النقاهة.

الإنترنت Internet

هي شبكة عملاقة من الحواسيب المتشابكة، التي يستطيع أي كان وصل حاسوبه بها، من مؤسسات حكومية، أو تعليمية، أو وكالات، أو صناعات أو أفراد، تمكن المشترك من الاستفادة من المعلومات التي يعرضها المشتركون بهذه الشبكة.

الانطباعية Impressionism

نزعة سادت في القرن السادس عشر لدى بعض الفنانين والكتاب والنقاد الذين يقتصرون على العمل أو الحكم، وفقاً لانطباعاتهم المباشرة، دون الاستعانة بمبادئ العقل أو قواعد الفن المجردة، ومن خصائصها في فن التصوير محاولة التعبير عن الانطباع الذي يتركه الموضوع الفني على نفسية الفنان دون الالتزام

بحرفية الواقع وجزئياته. ومن بين المصورين الذين تأثروا بهذه النزعة (مونيه، سيزان، رينوار، ديجا، مانيه) ويستخدم مصطلح تأثيرية في موسيقا القرن التاسع عشر كما في أعمال ديبوسي (المدرسة الفرنسية).

الأنطولوجيا Ontology

مذهب فلسفي في الوجود عامة، الوجود بما هو وجود، إن فكرة وضع الأنطولوجيا مبحثاً خاصاً عن الوجود، لا علاقة له بالعلوم الجزئية الخاصة، قد لاقت صياغتها المتكاملة على يدي فولف (أواخر القرن التاسع عشر) كان فولف يرى أن بالإمكان بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري بحت، اعتماداً على تحليل مفاهيم المنطق وحده، من دون التفات إلى التجربة، إن الأنطولوجيا المبنية بهذه الطريقة تشكل أساس العلوم الجزئية كافة. تقوم الأنطولوجيا على تصور مفاده أن العالم (الوجود بما هو وجود) يوجد بمعزل عن الفردي، وأنه يشكل ماهية هذا الأخير وعلته.

وتعرضت الأنطولوجيا لنقد من المثالية الكلاسيكية الألمانية، ونعت أنصارها الأنطولوجيا بأنها عقيمة وبالية، وطرح هيغل، في قالب مثالي، فكرة وحدة الأنطولوجيا والمنطق ونظرية المعرفة.

إيديولوجيا Ideoligy

من أعقد وأغنى المفاهيم الاجتماعية، يعتبر كارل مانهايم أن هناك صنفين من الإيديولوجيا: المفهوم الخاص والمفهوم الشامل. فالإيديولوجيا بمعناها الخاص هي منظومة الأفكار التي تتجلى في كتابات مؤلف ما، تعكس نظرته لنفسه وللآخرين، بشكل مدرك أو بشكل غير مدرك. أما الإيديولوجيا بمعناها العام فهي منظومة الأفكار العامة السائدة في المجتمع.

البنيوية Structuralism

يستخدم مفهوم البنية، ولكن بمعانٍ مختلفة نسبياً، في علم الاجتماع، وفي الإنتربولوجيا، وفي الاقتصاد.

فالبنية تعني وجود علاقات ثابتة، ضمن نسق واحد.

ويمكن للبنية أن لا تنغلق بالواقع التجريبي، بل بالنماذج التي تقوم ببنائها، انطلاقاً من هذا الواقع التجريبي.

التأويل Interpretation

ردّ الشيء إلى الغاية المرادة منه قولاً كان أو فعلاً.

وهو حمل الظاهر على المحتمل المرجوع، فإن حمل لدليل فصحيح، أو لما يظن دليلاً ففاسد، أو لا لشيء فلعب لا تأويل.

والتأويل في التفسير صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى تحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة. كقوله تعالى: {يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ} إذا أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، أو إخراج المؤمن من الكافر، والعالم من الجاهل، كان تأويلاً.

التبعية Dependency

تبعية شخص لآخر من الناحية القانونية أو الاقتصادية كاعتماد الطفل على والديه واعتماد الزوجة على زوجها لإعالتها.

والمقصود بها من الناحية السياسية بلد يخضع لسيطرة بلد آخر ولا يتمتع بحكومة ذاتية.

التجريبية (إمبريقية) Empiricism

تعاليم نظرية المعرفة التي تذهب إلى أن التجربة الحسية هي المصدر الوحيد، وتؤكد أن كل معرفة تقوم على أساس التجربة ويتم بلوغها عن طريق التجربة. والتجريبية المثالية (بركلي وهيوم، وماخ) ، والتجريبية المنطقية الحديثة تقصر التجربة على المجموع الكلي للإحساسات أو الأفكار، منكرة أن التجربة تقوم على أساس من العلم الموضوعي. أما التجريبيون الماديون

(فرانسيس بيكون، وهوبز، ولوك والماديون الفرنسيون في القرن الثامن عشر) فيعتقدون أن العالم الخارجي الموجود موضوعياً هو أصل التجربة الحسية.

وأوجه النقص في التجريبية هي: المبالغة الميتافيريقية في دور التجربة، والتقليل من أهمية دور التجريدات والنظريات العلمية في المعرفة، وإنكار الدور الإيجابي والاستقلال النسبي للفكر.

التفكيكية Deconstruction

يعرفها دريدا ((بأنها تهاجم الصرح الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل تهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح، والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية.

التفكيكية تقوض النص بأن تبحث داخله عما لم يقله بشكل صريح واضح (المسكوت عنه)، وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن وادعاءاته الظاهرة، بالمنطق الكامن في النص، كما أنها تبحث عن النقطة التي يتجاور فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها نفسه، فهي عملية تعرية للنص وكشف أو هتك كل أسراره، وتقطيع أوصاله وصولاً إلى أساسه الذي يستتند إليه، فيتضح هذا الأساس وضعفه ونسبيته وصيرورته فتسقط عنه قداسته وزعمه بأنه كل ثابت متجاور.

التكنولوجيا Technology

يقصد بالتكنولوجيا، إذا أُخذت بمعناها الواسع، جانب الثقافة المتضمن المعرفة والأدوات، التي يؤثر بها الإنسان في العالم الخارجي، ويسيطر على المادة، لتحقيق النتائج العملية المرغوب فيها. وتعتبر المعرفة العلمية التي تطبق على المشاكل العملية المتصلة بتقدم السلع والخدمات جانباً من التكنولوجيا الحديثة.

تكنولوجيا المعلومات Information Technology

هي صنيعة الامتزاج الخصب لثلاثة أشياء هي:
الكومبيوتر، والبرمجيات وشبكات الاتصال التي اندمجت في شبكة الإنترنيت، وعلى مدى نصف القرن المنصرم، ارتقت هذه التكنولوجيا بصورة غير مسبوقة، خلال سلسلة من النقلات النوعية لتتوصل إلى أجيال تكنولوجيا المعلومات ويتسارع معدل ظهورها وانقراضها.
وأصبح لمنظومة تكنولوجيا المعلومات علاقات داخلية وخارجية متنوعة ثقافية واجتماعية وسياسية وعلمية واقتصادية.

الحداثةModernism

هي ظاهرة غربية انطلقت من أوربا مع الثورة الفرنسية (1789)م، وعنت التغير في النظام السياسي من النظام الملكي إلى الديمقراطي الذي يقوم على سلطة الشعب والمجالس الممثلة للشعب، واعتماد الليبرالية نظاماً اقتصادياً، والمساواة بين الجنسين على الصعيد الاجتماعي. وإلزامية التعليم للأطفال والانتقال من نموذج الجماعات والطوائف الدينية المتحاربة إلى المواطن لا ابن الطائفة أو الدين. وتذويب الطوائف والأديان في بوتقة مدنية علمانية واحدة لا تمييز فيها على أساس عرقي أو ديني أو عملي وبهذا تكون علاقة المواطن بالدولة لا بسلطة أخرى.

دادية Dadaism

حركة فلسفية فنية عدمية، كانت بدايتها بزيورخ، ونيويورك وكولوينا وباريس في بواكير القرن العشرين.
والدادية من ((دادا dada)) قيل: إن مجموعة الفنانين والفلاسفة الذين كانوا متحلقين في مقهى فولتير بزيورخ سنة 1916م، وقعت عيونهم على كلمة (دادا) أثناء تقليبهم القاموس، وتعني الحصان الأرجوحة، فأعجبتهم، واختاروها اسماً لفلسفتهم الفنية،

التي يعارضون بها فلسفة الفن القائمة على الجماليات البرجوازية. في حين كانت فلسفتهم تقوم على الفوضوية والسلبية والعدمية. وكان عذرهم الذي يتعللون به أنهم يهدمون لكي يبنوا، ومن هؤلاء جان آرب، وريتشارد هيلز بنك، وتريستان تزارا، وامتدت الدادية إلى ألمانيا كحركة ضد النازية، وتبناها اليهود بالطبع.

واستخدموا أسلوب المونتاج التصويري، فكانوا يلصقون قطعاً من الصور الفوتوغرافية بعضها إلى جوار بعض، وإلى جانبها كلمات أو أشعار مطبوعة، يثبتونها على اللوحتين، ثم اضمحلت الحركة وتخلى عنها أتباعها وانضموا إلى السريالية.

الراديكالية (الجذرية) Radicalism

مذهب الأحرار المتطرفين الذين يطالبون بالإصلاحات الجذرية ولا يقبلون بالتدرج وذلك لتحسين الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع.

وتمثل الراديكالية أقصى اليسار وتأتي الليبرالية في المقام الثاني ويليها مذهب المحافظين الذي يعارض أي تغييرات جوهرية.

الرومانسية، الرومانطقية Romanticism

منهج فني في الفن الأوربي. حل محل المذهب الكلاسيكي في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر نشأ عن مصدرين مختلفين:

1- حركة تحرير الشعوب التي أيقظتها الثورة الفرنسية في عام 1789م وصراع الشعوب ضد الإقطاع والقهر الوطني.

2- الإحباط الذي قاسته دوائر اجتماعية واسعة لنتائج ثورة القرن الثامن عشر.

وعلى الرغم من أن المثل العليا الجمالية لهذا التيار من المذهب الرومانسي كانت خيالية في كثير من المناسبات، بينما كانت صورها تتميز غالباً بثنائيتها وتراجيديتها الكامنة، إلا أنها كانت

تعبر مع ذلك عن فهم معين لتناقضات المجتمع والاهتمام بحياة الناس، وكانت موجهة نحو المستقبل. وكان بين فناني المذهب الرومانسي بيرون وشيلي وهيغو وساند وديلا كروا وشوبيرت وشوبان وشومان وبرليوز.

السبرانية السيبرناطيقا، علم التطبيق الذاتي Cybernetics

العلم الذي يدرس عمليات التحكم والتوجيه والحركة في الكائنات الحية والآلات على السواء وبهذا العلم استطاع الإنسان أن يربط بين النظم الحية والنظم التكنولوجية، وأن ينتج آلات تقوم ببعض العمليات الذهنية والعقلية التي كان ينفرد بها الإنسان دون غيره من الكائنات الحية، وهذا العلم يستعمل كوسيلة لاكتشاف وتصميم آلات وتنهض بعمليات التوجيه الآلي، وتملك القيام بوظائف في بيئات وأوقات مختلفة تحول حدود وكفاءات الإنسان البيولوجية دون القيام بها.

وتقوم السيبرانية على علوم التحكم الذاتي والرياضيات والمنطق وعلم الحياة ونظرية الآلات إلخ...

السحر Magic

إحداث تأثير بالضغط على القوى والعوامل الخارقة للطبيعة وذلك عن طريق استخدام التعاويذ والطقوس الخ... لجلب الخير للمجتمع أو درء الخطر عنه.

سوسيولوجيا، علم الاجتماع Sociology

دراسة وصفية تفسيرية مقارنة للمجتمعات الإنسانية كما تبدو في الزمان والمكان؛ للتوصل إلى قوانين التطور التي تخضع لها هذه المجتمعات الإنسانية في تقدمها وتغيرها.

كما يقوم علم الاجتماع على الدراسة الموضوعية للظواهر الاجتماعية وتحليلها تحليلاً علمياً صحيحاً.

سيكولوجيا، علم النفس Psychology

يدرس علم النفس السلوك البشري ونواحي نشاط الفرد من حيث هو كائن حي يرغب، ويحس، ويدرك، وينفعل، ويتذكر، ويتعلم، ويتخيل، ويعبر، ويريد، ويعقل، وهو في كل ذلك يتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه ويستعين به.

السيمياء Semantics

علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، أنظمة الإشارات والتعليمات...إلخ.. وهي تدرسها من داخل الحياة الاجتماعية.

السيميولوجيا (علم الإشارة) Semiology

هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها.

وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. فالسيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بيئة الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

الشكلانية، المذهب الصوري الشكلي Formalism

الاتجاه الذي يرمي إلى إنكار قيمة الناحية المادية والموضوعية ولا يعتد إلا بالناحية الصورية.

مثل (التكعيبية، الدادائية، الوحشية، السريالية) بصرف النظر عما بينها من فروق وسمات مشتركة فهي تضع الفن في تعارض مع الواقع.

وهو تسمية لاتجاهات ومدارس في الفن وعلم الجمال. وهي تفصل بين الشكل الفني والمضمون - الفكرة - وتطلق استقلال وأولية الشكل في الأعمال الفنية.

الظاهراتي (الفينومينولوجي) Phenomenology

تيار فلسفي أسسه هوسرل. ومارس تأثيراً كبيراً على عدد من التيارات الفلسفية المعاصرة.

والمفهوم الرئيسي في هذه الفلسفة هو مفهوم قصدية الوعي؛ (أي كونه موجهاً نحو الموضوع).
والمتطلبات الرئيسية للمنهج الظاهري هي:
1- الرد الظاهري، أي الامتناع عن إصدار أي حكم فيما يتعلق بالواقع الموضوعي وتجاور حدود (الخالص) أي التجربة الذاتية.
2- الرد المتعالي، أي اعتبار موضوع المعرفة نفسه لا كوجود حقيقي تجريـبي واجتماعي ونفسي فسيولوجي. وإنما كوعي ((خالص)) متعال.

العدمية Nihlism

اصطلاح تورجنيف، أديب روسيا، في روايته ((آباء وأبناء)) 1862م يقصد به مذهب الشك، والعدمية الفلسفية مطلقة تذكر كل شيء، ونقدية تنكر قدرة العقل على بلوغ اليقين. والعدمية الأخلاقية تنكر القيم والظواهر الأخلاقية، وتثبت التفسير الأخلاقي فحسب، وترده إلى مصادر خارج الأخلاق، والعدمية السياسية مذهب سياسي اجتماعي اعتنقه باكونين، وكان أهم دعاته نيشاييف وتشيرتشفنسكي وغايته القضاء على النظم السياسية القائمة.

عصر النهضة Renaissance

مصطلح يطلق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة (القرون 14 - 16م) ويؤرخ لها بسقوط القسطنطينية 1453م حيث نزح العلماء إلى إيطاليا، ومعهم تراث اليونان والرومان.
ويدل مصطلح عصر النهضة غالباً على التيارات الثقافية والفكرية التي بدأت في البلاد الإيطالية في القرن (14م) . حيث بلغت أوج ازدهارها في القرنين 15 -16م ومن إيطاليا انتشرت النهضة إلى سائر أنحاء أوربا.

كان لهذه الحقبة تأثير واسع في الفن والعمارة، وتكوين العقل الحديث، والعودة إلى المثل العليا والأنماط الكلاسيكية. وبهذه الفترة بدأت عملية اكتشاف أراضٍ وشعوب جديدة.

العصر الهيليني Hellenism

روح وفكر العصر الهيليني، وهو العصر الذي يقع بين خروج الإسكندر الأكبر من اليونان لغزو العالم (323 ق.م) حتى سقوط الممالك اليونانية على يد الدولة الرومانية (30 ق.م) وتختلط فيه الفلسفات اليونانية بالمعتقدات والأفكار غير اليونانية لشعوب آسيا الوسطى والبحر الأبيض المتوسط، وتوفر على هذا العصر فلاسفة لم يكونوا يونانيين، ولكنهم سكنوا أثينا وكتبوا باليونانية مثل: زينون، أبيقور، فيلون، وكلتيوماخوس، وآنتيوخس، وقرينادس. وكان على رأس هذا الفكر مدرستان من أكبر مدارس الفكر قاطبة. وهما الأبيقورية، والرواقية.

العصور الوسطى Mediaevalism

هي العصر الذي يتلو الأزمنة القديمة ويسبق العصور الحديثة، ويختلف العلماء في تحديد بداية تاريخ هذه الفترة ونهايتها، ولكن أكثر العلماء يقبل أن البداية كانت مع سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية سنة 476م والنهاية مع اكتشاف كولومبوس لأمريكا 1492م، وعادة يقصد بالمصطلح الميل لما يتصل بنظم أعمال العصور الوسطى، أو لكل ما يستمر من البقاء في المجتمع من تراث العصور الوسطى.

العولمة Globalization

العولمة أو الكوكبة هي مذهب القائلين: إن الرأسمالية هي ديانة الإنسانية، وأن النسبية الفكرية ستكون لها الغلبة على المطلقات الإيديولوجية، وأن مبدأ النسبية الثقافية هو المعول عليه، وليس مبدأ مركزية الثقافات، وأن العالم ينتقل حالياً. ونهائياً من الشمولية والسلطوية إلى الديمقراطية والتعددية، وتشمله ثورة

معلوماتية تنتشر في كل مكان، من شأنها إلغاء الحدود بين الدول، بحيث يصبح من السهل انتقال الناس والمعلومات والسلع على نطاق العالم كله، ويتم ذلك من خلال التفاعل بالحوار والمنافسة والمحاكاة.

وفي العولمة رسملة العالم، وتتم السيطرة عليه في ظل هيمنة دول المركز وسيادة النظام العالمي الواحد، وبذلك تتهافت الدولة القومية، وتضعف فكرة السيادة الوطنية ويؤل الأمر مع الثقافة إلى صياغة ثقافة عالمية واحدة، تضمحل إلى جوارها الخصوصيات الثقافية. ويبدو الآن النمط السائد هو العولمة الأمريكية، بمعنى أمركة العالم، وسيادة الإيديولوجيا الأمريكية، على غيرها من الإيديولوجيات.

الفوضوية Aanarchism

مذهب اجتماعي يشتق اسمه من لفظة إغريقية بمعنى (لا حكومة) فهو المذهب الذي يناهض قيام الحكومات، ويدعو إلى إنشاء مؤسسات اجتماعية واقتصادية بمحض اختيار الناس وإرادتهم الحرة. ويعتبر برودون (1806 - 1865م) أول من نادى بالفوضوية، وطالب بتقويض السلطة السياسية، وإحلال تنظيمات اجتماعية تتبادل المنافع، وتقوم على الاتفاقات التعاقدية.

عكس فوضوية (شتيرن) (1806 - 1856م) التي ترفض كل أشكال التعاون الاجتماعية، وتؤمن بالفرد وحده، فإن كان لزاماً أن يتعايش مع بقية الناس، فبشرط أن لا يفقده ذلك هويته، أما فوضوية (باكونين) فاشتهرت بمعارضتها للماركسية ودعوتها لملكية العمال لأدوات الإنتاج، ولكنها كانت تعتمد العنف كطريق لقلب نظام الحكم واستيلاء العمال على السلطة.

الكهنوت Priesthood

مجموعة رجال الدين في الكنيسة الكاثوليكية والأرثوذكسية يقومون بالمراسم الدينية، وتقديم ذبيحة القداس ومنح الأسرار.

ومجموع رجال الدين يدعى الإكليروس Ecclesia

اللسانيات، علم اللغات Linguistics

العلم الذي يعتبر اللغة نسقاً مستقلاً متطوراً.

واللسانيات تدرس طبيعة اللغة وأصواتها الملقوطة وأصواتها المسموعة وبناءها وقواعدها.

وللغة أهمية كبيرة في فهم الثقافة، وذلك لأن أي نظام لغوي تعبير عن نظام إدراك جماعة من الجماعات لبيئتها ولنفسها، ولذلك لا يستطيع الباحث أن يفهم حضارة ما حق الفهم إذا كان يجهل وسيلتها اللغوية في التعبير.

ما بعد الحداثة Post Modernism

إن فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد ظهور وسقوط الفلسفة البنيوية، وهي تحمل رؤية فلسفية عامة، ويجب ملاحظة أن اصطلاح ما بعد الحداثة يكتسب أبعاداً مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر، فمعنى ما بعد الحداثة في عالم الهندسة المعمارية يختلف، من بعض الوجوه، عن معناه في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية.

والمشروع التحديثي الغربي بدأ يتحقق تدريجياً ليمر من عصر التحديث إلى عصر الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

والمشروع ما بعد الحداثي بهذا المعنى هو السحق النهائي لمشروع الحداثة في محاولته القضاء على خرافة الميتافيزيقا وعلى أوهام الفلسفة الإنسانية الهيومانية.

ويرى فلاسفة ما بعد الحداثة أن اللغة ليست أداة لمعرفة الحقيقة وإنما هي أداة إنتاجها، فثمة أسبقية للغة على الواقع، ولذا فإن النموذج المهيمن هنا هو النموذج اللغوي.

وما بعد الحداثة هو عالم صيرورة كاملة، كل الأمور فيه متغيرة، ولذا لا يمكن أن يوجد فيه هدف أو غاية. وقد حلت ما بعد الحداثة مشكلة غياب الهدف والغاية والمعنى بقبول التبعثر

باعتباره أمراً نهائياً طبيعياً وتعبيراً عن التعددية والنسبية والانفتاح، وقبلت التغيُّر الكامل والدائم.

المادية Materialism

تقابل المثالية idealism وتقول إن الأصل في الموجودات هو المادة، وكان ديموقريطس، وأبيقور، ولوكرينوس يذهبون إلى أن كل شيء موجود هو من الذرات، وأنه لا يفنى وإنما يتحلل إلى ذرات تنتشر في الكون، وتستقل في الخلاء، وتتحد لتصنع الموجودات تحت ظروف معينة، والكون عند لامنزي، وهولباخ، وهلفيسيوس، يتألف من أجسام مادية وفقاً لقوانين موضوعية ضرورية، وحتى الزمان والمكان فإنهما أحوال للمادة، وكذلك الفكر الإنساني قوامه البناء الجسماني للأشخاص، وتباينهم، إنما لتباين أجسامهم وظروفهم المادية، وتطورت الفلسفة المادية إلى المادية العلمية، ثم المادية التاريخية في الماركسية.

الماهية Quiddity

من قولهم: (ماهو) كما يقولون الكيفية والأينية من كيف وأين، ومثل الماهية منسوبة إلى ما.

والماهية عند المنطقيين ما به يجاب عن السؤال بما هو، وعند الفلاسفة والمتكلمين بمعنى: ما به الشيء هو.

وتطلق الماهية غالباً على الأمر المتعقل، فتقديرها في الأذهان لا في الأعيان.

والأمر المتعقل من حيث إنه مقول في جواب ما هو يسمى الماهية.

ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة.

ومن حيث اللوازم له يسمى ذاتاً.

ومن حيث يستنبط من اللفظ يسمى مدلولاً، ومن حيث إنه محل الحوادث يسمى جوهراً.

والماهية عند الوجودية هي خاصية الإنسان، وذلك لأنه إذا لم تكن للإنسان طبيعة إنسانية مقررة من قبل، فإن كل إنسان يصنع ماهيته وهو يعيش ويفعل ويحسن إلخ.

وبناء عليه فإن الوجود العيني المتفرد المتمثل في كل واحد منا هاهنا في هذا العالم. وفي هذا الآن هو وجود سبق الماهية، فالإنسان يوجد أولاً، ومع استمرار وجوده، وبما يفعل، تتحدد ماهيته.

المعلوماتية، علم المعلومات Informatics

دراسة الطرائق المستخدمة في نشر المعلومات وحفظها والآليات التي تيسر هذا النشر والحفظ بغية تطبيق التقنيات التي يقوم عليها ذلك كله في مختلف الميادين العلمية والإدارية والصناعية والتجارية والاجتماعية وغيرها.

والمعلوماتية ترتبط أشد الارتباط باستخدام الحاسبات الإلكترونية وما إليها. وهي علم حديث نشأ وتطور بعد الحرب العالمية الثانية.

الموضوعية Objectiveness

هي إدراك الأشياء على ما هي عليه دون أن يشوهها نظرة ضيقة أو أهواء أو ميول أو مصالح أو تحيزات أو حب أو كره.

وهي الإيمان بأن لموضوعات المعرفة وجوداً مادياً خارجياً في الواقع، وبأن الحقائق يجب أن تظل مستقلة عن قائليها ومدركيها، وبأن ثمة حقائق عامة يمكن التأكد من صدقها أو كذبها، وأن الذهن يستطيع أن يصل إلى إدراك الحقيقة الواقعية القائمة بذاتها مستقلة عن النفس المدركة إدراكاً كاملاً، وأن بوسعه أن يحيط بها بشكل شامل، هذا إن واجه الواقع بدون فرضيات فلسفية أو أهواء مسبقة، فهو بهذه الطريقة يستطيع أن يصل إلى تصور موضوعي دقيق للواقع يكاد يكون فوتوغرافياً.

الميتافيزيقا، ماوراء الطبيعة، الغيب Metaphysics

علم وراء الطبيعة، وهي تدرس المبادئ العليا لكل ما هو موجود، والتي لا تبلغها الحواس، ولا يستوعبها إلا العقل المتأمل. لكن في العصر الحديث فهمت الميتافيزيقا على أنها منهج غير جدلي في التفكير، نظراً لما تتميز به من أحادية الجانب وذاتية في المعرفة.

النفعية Utalitarianism

نظرية أخلاقية تعتبر فائدة فعل ما معياراً لأخلاقيته، أسسها بنتام الذي صاغ مبدأها الأساسي القائل بأن "السعادة الكبرى لأكبر عدد" تتحقق بإرضاء اهتماماتهم الفردية. ويمكن حساب أخلاقية فعل ما حساباً رياضياً باعتبارهما رصيد اللذة والألم الناتج عن هذا الفعل وقد أدخل جون ستيورات ميل على المذهب المنفعي مبدأ اللذة الجسمية . كذلك يحدد المذهب النفعي فهم وظائف الدولة والقانون.

وقد أدى تطبيق مبدأ النفعية على نظرية المعرفة إلى ظهور الذرائعية.

الهرمينوطيقا Hermeneutique

هي فن أو أسلوب الفهم والتأويل. والقضية الأساسية التي تتناولها هي مشكلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص تاريخياً أم دينياً، والأسئلة التي تحاول الإجابة عنها أسئلة كثيرة ومعقدة ومتشابكة، حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة، وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى، والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها على علاقة المفسر بالنص.

الواقعيةRealism

هي المذهب الذي يقرر للواقع الخارج عن التعقل وجوداً مستقلاً، ويقيس صدق الكلام بمطابقته للواقع، وهي بهذا المعنى تقابل المثالية.

وكانت الواقعية في العصور الوسطى تقرر للكليات وجوداً مستقلاً عن الأشياء التي تمثلها، وتقابل بهذا المعنى الاسمية والتصورية. والواقعية في الفن مذهب من يطلب من الفن أن يعكس ويعبر عن الواقع، وليس عن مثاليات متخلية.

الوجودية Existentialism

فلسفة الوجود، ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا وفرنسا. وهي مدرسة فلسفية تقول بأن الوجود الإنساني سابق على الماهية؛ أي أن الإنسان صانع وجوده، بغض النظر عن أي عوامل متحكمة فيه. وأن العقل وحده عاجز عن تفسير الكون ومشكلاته، والإنسان يستبد به القلق عند مواجهة مشكلات الحياة، وأساس الأخلاق قيام الإنسان بفعل إيجابي، وبأفعاله تتحدد ماهيته، وإذن فوجوده العقلي يسبق ماهيته.

كما تؤمن الوجودية بالحرية المطلقة، التي تمكن الفرد من أن يمتع نفسه، ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه.

أثرت الوجودية تأثيراً كبيراً في الأدب والفن الحديث.

الوضعية Positivism

تيار واسع الانتشار في الفلسفة في القرن التاسع عشر والعشرين. ينكر أن الفلسفة نظرة شاملة للعالم، ويرفض المشكلات التقليدية للفلسفة (علاقة الوعي بالوجود ...إلخ) باعتبارهما (ميتافيزيقية) وغير قابلة للتحقق من صحتها بالتجربة. ويحاول المذهب الوضعي أن يخلق منهجاً للبحث أو (منطقاً للعلم) يقف فوق التناقض بين المادية والمثالية. وإحدى المبادئ الأساسية لمناهج البحث الوضعية النزعة الظواهرية المتطرفة، التي تذهب إلى أن مهمة العلم هي الوصف الخالص للوقائع وليس تفسيرها. لقد أسس المذهب الوضعي أوغست كونت وهو الذي أوجد مصطلح الوضعية.

يوتوبيا، المدينة الفاضلة Utopia

المجتمع الخيالي يحقق سعادة الإنسان الخالية من النقائص البشرية. كما يعيش الأفراد في هذا المجتمع بدون أي صراع أو تنافس بينهم وما إلى ذلك من المساوئ التي تحدث عن التفاعل البشري في كل مجتمع بشري سواء في الماضي أو في الحاضر. وتستخدم الكلمة اليوم للدلالة على مشروع للنهوض الاجتماعي من المستحيل تحقيقه.

مستخلص

يتناول هذا الكتاب حوارية بين مفكرين عربيين مرموقين حول آفاق الإبداع ومرجعيته وحريته في عصر المعلوماتية، وحدوده الأخلاقية والدينية والسياسية، ويكتب كل منهما بحثه وتعقيبه على بحث الآخر مستقلاً.

ويقدم البحث الأول تحديداً لمصطلح وموضوع مرجعية النص الأدبي وأفقها في عصر المعلوماتية، ويبدي نظرة في تاريخية المرجعية الأدبية، وفي المرجعية في العصر الكلاسيّ، وفي المرجعية في التراث العربي الإسلامي، في العصر الجاهلي، وفي النظرية الإسلامية مستشهداً بسورتي الحاقة ويس في القرآن الكريم، وفي الفكر والنقد.

ويدرس إشكالية المرجعية الأدبية في إطارها العام، والمرجعية البديلة في التنظير النقدي الحديث، وتضارب المصطلحات والتفسيرات، في الاتجاهات الأرسطية والكلاسية والرومنتية والنفسية والاجتماعية.

ويقدم مشروع هابيرتكست لتطور المرجعية، مع مؤشرات لقراءة نص مفرّع لمكونات مرجعية النص الأدبي حتى نهاية القرن العشرين، ويشير إلى المخرج من تأزم إشكالية المرجعية، ويوازن النص بين السطرية والحاسوبية ومعضلة المرجعية الداخلية.

ويقدم البحث الثاني آفاق الإبداع والحرية في عصر المعلوماتية، وعناصر التسلط المعوقة للإبداع، والاهتمام بالخبرة الجمالية، ويبدي نظرة موازنة في جماليات الفن بين الحداثة وما بعدها.

ويورد بعد تعقيب كل باحث على الآخر، تعاريف بمصطلحات الكتاب.

Abstract

This book comprises a dialogue between two notable Arab thinkers who have explored the horizons, reference and scope of freedom of creativity at the age of informatics along with its ethical, religious and political boundaries. Each one has written his research and a critical review of the other's independently.

The first research paper introduces specifically the terminology, topic and reference of the literary text in the age of informatics. It also contributes reflection on the historical dimension of the literary reference in the classical age, the Arab Islamic heritage and pre-Islamic era and dwells on the Islamic theory, quoting al-Haqqah and Yaseen Chapters from the Holy Qur'an, in addition to the spheres of thought and critical thinking.

The research examines the dubiosity of the literary reference in its general framework, the alternative reference in modern critical speculation and the inconsistency of terminology and interpretation in the social, psychological, romantic, classical and Aristotelian trends.

It introduces the Hypertext project about the evolution of reference along with indexes to read a text that branches out the
components of the literary text up to the end of the twentieth century. It also highlights an exit out of the critical development of the dubiosity of reference, and strikes a balance between handwork and computing on the one hand and the dilemma of internal terms of reference on the other.

The second research paper introduces the horizons of creativity and freedom in the age of informatics as well as the elements of hegemony that obstruct creativity and interest in aesthetic experience. It also reflects on a balance between modernity and post-modernity with regard to the aesthetics of art.

The researchers' critical views about each other's research are followed by the book terminology.